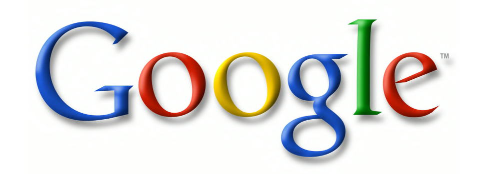
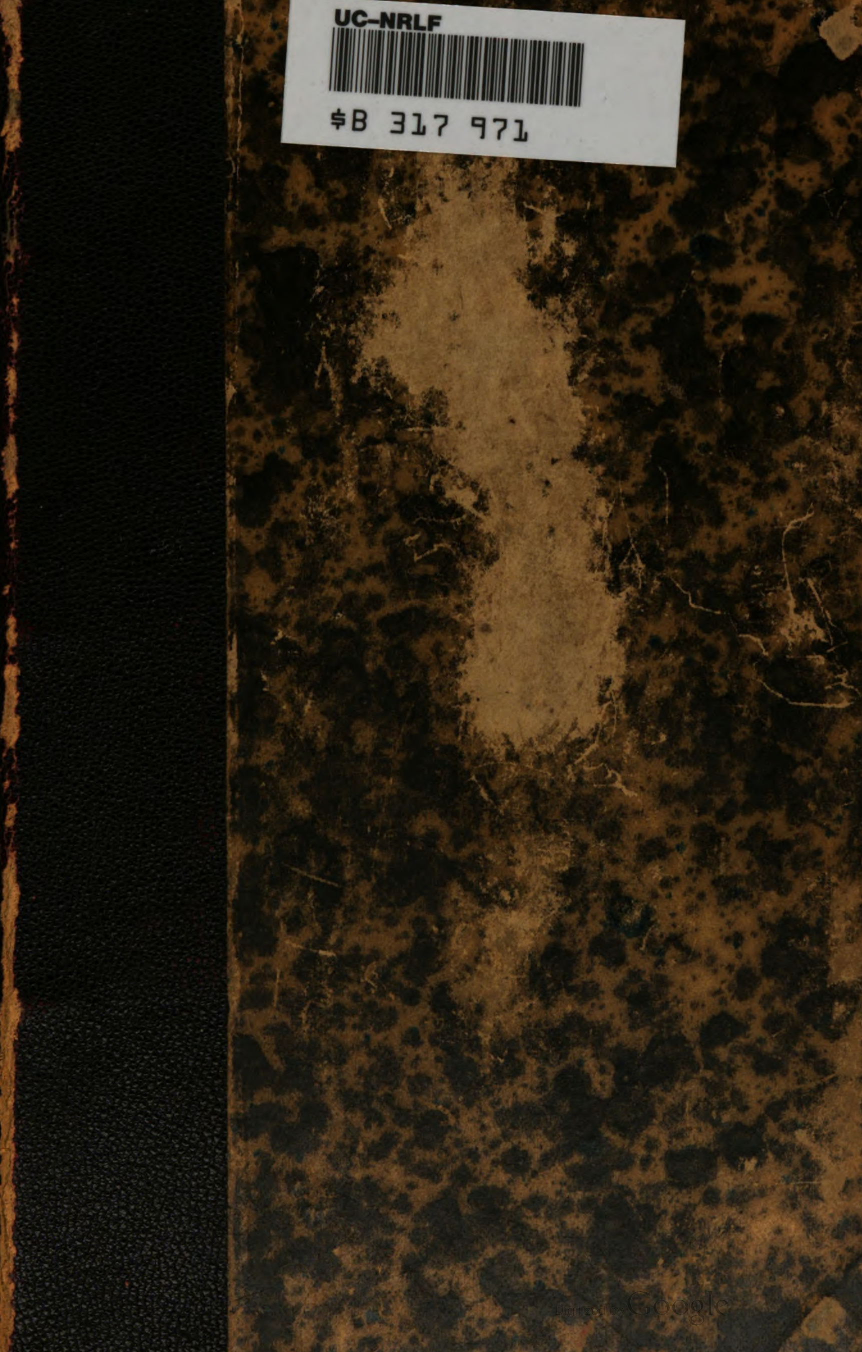
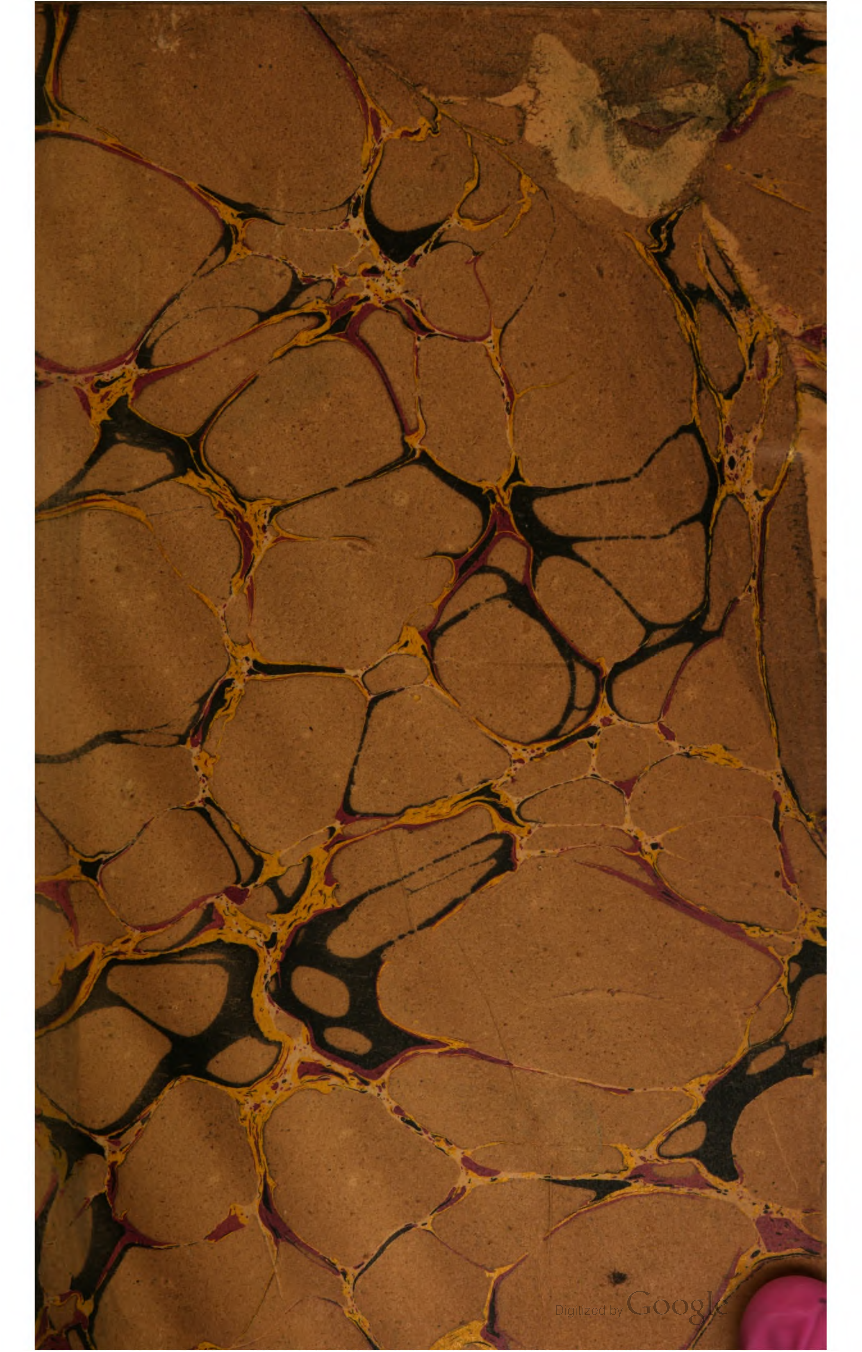






COULOMMIERS
Imprimerie Paul BRODARD.

VICTOR HUGO

LEÇONS FAITES A L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
PAR LES ÉLÈVES DE DEUXIÈME ANNÉE (LETTRES)
1900-1901

SOUS LA DIRECTION DE

FERDINAND BRUNETIÈRE

TOME SECOND

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1902

VICTOR HUGO



CHAPITRE X

LA TRAGÉDIE PSEUDO-CLASSIQUE

Quel était l'état du théâtre français à l'époque où Hugo lança le manifeste qu'est la préface de *Cromwell*, — à quelles théories s'opposaient les théories nouvelles, — quels étaient enfin les caractères du genre que le romantisme prétendait abattre et remplacer, — telles sont les questions auxquelles nous devons nous efforcer de répondre.

Il est certain qu'à moins d'en avoir fait une étude spéciale, nous ne connaissons guère les tragédies qui furent représentées en France entre 1810 ou, si l'on veut, 1805, date des *Templiers* de Raynouard, et 1825. Nous serions fort embarrassés pour en citer, le cas échéant, plus de trois ou quatre. Et il ne serait pas certain que nous les eussions lues. Pourtant, à aucune époque, on ne vit naître un plus grand nombre de tragédies; et, si les procédés en sont empruntés toujours à l'art classique, la matière, depuis Voltaire, s'en est élargie, jusqu'à admettre les sujets nationaux, ou même

exotiques, placés désormais, par les auteurs, sur le même plan que les sujets gréco-orientaux ou gréco-romains. Voici, pour fixer les idées sur ce point, une liste très rapide, très incomplète, des tragédies qui virent le jour entre 1804 et 1825 :

Raynouard. — *Les Templiers*, 1805.
Baour Lormian. — *Joseph en Égypte*, 1806.
— *Mahomet II*, 1811.
Aignan. — *Brunehaut*, 1804.
Brifaut. — *Ninus II*, 1813.
De Jouy. — *Tippo-Saëb*, 1813.
— *Bélisaire*, 1818.
— *Sylla*, 1821.
Louis Arnault. — *Germanicus*, 1817.
Lefèvre. — *Don Carlos*, 1820.
Népomucène Lemercier. — *Agamemnon*, 1804.
— *Charlemagne*, 1810.
— *La démence de Charles VI*, 1820.
— *Louis IX en Égypte*, 1821.
— *Clovis*, 1821.
— *Frédégonde et Brunehaut*, 1821.
Lucien Arnault. — *Régulus*, 1822.
Guiraud. — *Les Macchabées*, 1822.
H. Bis. — *Attila*, 1822.
Alexandre Soumet. — *Clytemnestre*, 1822.
— *Saül*, 1822.

On voit par cette liste déjà considérable que rarement le fonds tragique fut plus exploité, plus patiemment fouillé que dans les premières années du XIXe siècle. Et non seulement l'art dramatique avait alors ses auteurs : il avait aussi ses théoriciens. C'est La Harpe, c'est Geoffroy, c'est surtout Népomucène Lemercier, dont le *Cours analytique de Littérature générale*, professé en 1810-1811, à l'Athénée de Paris, consacre un fort volume in-8 de 550 pages à l'art dramatique.

On ne peut donner une idée de ce qu'était à ce moment la tragédie sans la demander d'abord à l'auteur de cet

ouvrage. Tout ensemble critique et poète, Lemercier, mieux et plus complètement qu'aucun autre, expose l'opinion commune et les préceptes universellement reconnus. Aussi, avant d'étudier l'art pseudo-classique dans les œuvres qu'il a produites, croyons-nous nécessaire d'en étudier chez lui les principes directeurs et les règles immuables.

I

Nous ne pouvons analyser ici, d'une manière complète, le premier volume du *Cours* de Népomucène Lemercier. Mais nous voudrions au moins faire comprendre dans quel esprit il a été conçu, quelles théories générales il implique et quels dogmes, pour ainsi dire, il prétend imposer.

Un caractère frappe tout d'abord, pour peu qu'on ait feuilleté quelques pages de ce livre. C'est la certitude et l'assurance avec lesquelles sont exposés les principes rigides d'un art mis désormais en formules. L'affirmation des règles domine l'œuvre tout entière. Et il ne s'agit point là des règles générales du bon goût ou du bon sens, assez larges pour s'appliquer à tout sujet, assez flexibles pour en respecter l'originalité. Ce sont des règles particulières et précises, qui ne laissent à l'initiative de l'écrivain aucun champ où se déployer, qui, fixant tous les détails de l'œuvre, en prévoient et en déterminent tous les mouvements et toutes les péripéties. Naturellement le nombre de ces règles précises est immuable. On ne peut en retrancher aucune — mais on n'en saurait guère ajouter à celles qu'énumère Népomucène Lemercier. Et nous les citerons d'après lui, pour

montrer avec quelle tyrannique sollicitude elles guident la marche du poète.

I. — La fable ou le fait. — Deux espèces : simple et composé.
II. — La mesure de l'action.
III. — La triple unité qui ne se trouve exactement que dans l'action simple.
IV. — Le vraisemblable. — Deux espèces : ordinaire et extraordinaire.
V. — Le nécessaire — Deux espèces : ordinaire et extraordinaire.
VI. — La terreur.
VII. — La pitié.
VIII. — Mélange de la terreur et de la pitié.
IX. — L'admiration.
X. — Péripéties. — Trois espèces : de reconnaissances; d'événements; de changement de volonté dans les passions.
XI. — Fatalité du destin.
XII. — Fatalité des passions.
XIII. — Le genre des passions. — Deux espèces : principales et secondaires, qui servent d'instrument aux premières.
XIV. — Les caractères. — Quatre espèces : grands; vulgaires dans les rôles subalternes; pareils à eux-mêmes; changeants.
XV. — Les mœurs.
XVI. — L'intérêt. — Quatre espèces : de passions; de politique; d'événements; de caractères.
XVII. — L'exposition. — Trois espèces : simple de faits; compliquée de faits; exposant des caractères.
XVIII. — Intrigue.
XIX. — Ordre des actes.
XX. — Ordre des scènes capitales.
XXI. — Dénouement : heureux, malheureux ou mixte.
XXII. — Le style. Deux espèces : orné dans l'exposition et dans les choses locales; simple et passionné dans l'action.
XXIII. — Le dialogue. — Deux espèces : soutenu et coupé.
XXIV. — Les tableaux scéniques, ou aspects des personnages.
XXV. — La symétrie. — Deux espèces : de caractères pareils ou contrastants; et de situations ou tableaux.
XXVI. — Réunion de toutes ces parties.

Il est une remarque que nous pouvons faire dès maintenant : on nous expose comme des *règles* ce qui ne constitue en réalité que des *caractères* de la tragédie classique. Parce que, dans les tragédies qu'il a étudiées, Lemercier a noté le caractère de fatalité constante du destin, il contraint le poète à l'introduire en toute tragédie mythologique, que le sujet l'exige ou non. De même, les diverses péripéties employées par les classiques seront non seulement les seules qu'il sera permis d'employer, mais seront telles aussi qu'on devra nécessairement en user. Ainsi, plus est pénétrante l'analyse appliquée aux œuvres classiques, plus elle découvre en elles de caractères variés, plus elle impose au poète de conditions nouvelles et de principes tyranniques. Et ceci nous montre à la fois le mérite réel et le vice essentiel de l'œuvre de Népomucène Lemercier.

Si nous ne lui demandons qu'une connaissance exacte, une perception judicieuse, un sentiment très vif des beautés de notre théâtre classique, il faut reconnaître qu'aujourd'hui même son livre conserve un certain intérêt. Nous pouvons sourire de l'assurance avec laquelle il détermine les vingt-six règles de la tragédie. Mais, si nous voulons bien considérer tous ces préceptes comme les qualités particulières, aperçues par lui, de notre théâtre classique, nous devons avouer qu'il est difficile de porter, en une étude littéraire, un jugement plus pénétrant. Il n'est pas jusqu'aux tragiques grecs dont il n'ait une intelligence assez rare.

Son œuvre n'est pas seulement une œuvre de critique. Elle prétend être encore — et c'en est là, pour l'auteur, la véritable raison d'être — un manuel technique à l'usage des ouvriers littéraires. Lemercier a cru, et ceux qui l'entouraient ont cru avec lui, qu'il suffisait

de faire l'analyse complète de tous les caractères d'une œuvre d'art et de connaître tous les procédés de sa facture, pour réaliser ensuite une œuvre semblable. Ils ont cru, en un mot, qu'il n'y avait rien de plus dans la synthèse que la simple collection des éléments qu'ils séparaient par l'analyse. Dès lors, on comprend leur erreur : s'il n'y a dans *Athalie* que l'addition d'un certain nombre de qualités déterminées, du jour où le critique aura discerné toutes ces qualités, il n'aura plus qu'à les juxtaposer, pour créer une œuvre équivalente. Ils n'ont pas vu qu'il y a dans toute synthèse autre chose qu'une addition ou qu'une collection, et que, l'analyse une fois achevée, il reste une qualité, dont rien ne peut rendre compte, et grâce à laquelle l'addition devient précisément la synthèse. Il est aisé de découvrir les conséquences de cette erreur.

Elle a pour résultat immédiat d'arracher l'artiste à l'observation de la vie et de la vérité. S'il suffit, pour atteindre la perfection, de discerner les procédés par lesquels nos prédécesseurs y sont parvenus, et les caractères des œuvres qu'ils ont laissées, c'est à la connaissance distincte, à la dissection de ces œuvres, que nous devrons appliquer toutes nos forces : nous réaliserons ainsi le beau sans tâtonnements, à coup sûr. Ainsi est posée la loi néfaste de l'imitation à outrance, ainsi naissent ces œuvres coulées en des moules rigides, privées de vie et de vérité.

Il résulte encore de cette théorie, que tout homme peut être artiste et poète. Quiconque connaîtra bien ceux qui l'ont précédé pourra marcher sur leurs traces. Ce n'est pas sur la vie qu'il attachera ses regards, ce ne sont pas les sociétés passées, leurs mœurs et leurs coutumes, qu'il étudiera, ce ne sont pas les passions humaines qu'il observera, ce sont ces passions, ces

mœurs ou ces sociétés telles qu'il peut les voir à travers les œuvres de ses prédécesseurs.

Demandons à Lemercier quelles qualités sont indispensables à l'écrivain. Il nous répond : la sensibilité, la raison, la vertu. Il ne fait nulle place au génie créateur. La sensibilité n'est qu'une certaine douceur de mœurs, une « sensiblerie » assez fade, sans profondeur et sans cordialité; la raison est une faculté de jugement; la vertu, qu'on s'étonne un peu de trouver ici, n'est, pour Lemercier, qu'une qualité républicaine, mais est, à ce titre, la qualité essentielle. Pourquoi Eschyle eut-il du génie? C'est parce que « nourri dès le berceau du lait de la Liberté grecque, il s'accrut dans l'amour de la patrie et des lois, au milieu d'Athènes dont la vertu s'élevait avec la sienne.... Ayant aidé lui-même à briser le colosse de la puissance des Perses, témoin et coopérateur des triomphes d'une libre peuplade sur un vaste empire d'esclaves envieux de l'anéantir, il apprit de bonne heure que la guerre n'est juste que pour se défendre, que cette seule nécessité rend ses attaques légitimes, etc. » Voilà, suivant Lemercier, la source du talent : « Les défauts de certaines productions, dit-il encore, résultent de quelques vices du cœur.... La plus importante leçon à donner aux poètes dramatiques sera, pour les disposer au sublime, de former d'abord leurs âmes à la vertu[1]. » Mais, au-dessus de la raison, au-dessus du sens critique, au-dessus même de la vertu, il n'a pas cru qu'il y eût quelque chose d'indéfinissable et de mystérieux : le génie.

Ces hommes vertueux et sensibles, soumis à la nécessité d'obéir dans leurs pièces à vingt-six conditions

1. *Cours analytique*, 1re partie, 4e séance.

diverses, sont astreints à de véritables tours de force. Non seulement ils sont étroitement limités dans le choix de leur sujet, aussi bien en ce qui concerne la condition des personnages que les aventures dont ils sont les héros, non seulement ils sont les esclaves des trois unités, non seulement ils doivent adopter un ton spécial, qui n'a rien de commun avec le langage vivant, mais encore, et pour se conformer à l'idéal qu'ils se sont fixé, ils doivent introduire dans leurs œuvres tout un appareil compliqué de péripéties, de songes, d'apparitions, de reconnaissances, qui n'ont souvent aucun rapport avec le sujet traité. L'art tragique est devenu une sorte de mécanisme subtil, que l'on met en œuvre à force de patience. Quels résultats produit nécessairement l'application de ce code minutieux, c'est ce qu'il est aisé de supposer : c'est ce que nous allons voir nettement en étudiant trois tragédies de l'époque pseudo-classique : *Agamemnon*, de Népomucène Lemercier, *Attila*, d'Hippolyte Bis, *Tippo-Saëb*, d'Étienne de Jouy.

II

Un examen rapide des œuvres que nous venons de citer nous permettra de faire quelques observations générales, également applicables à toutes les tragédies pseudo-classiques, et qui porteront tout d'abord sur les sujets mêmes et la façon dont ils sont traités; ensuite, sur les personnages et la peinture des caractères; enfin sur le ton et le style de toutes ces pièces. Mais, auparavant, il est nécessaire que nous donnions une très rapide analyse de celles que nous avons prises pour exemples.

Agamemnon (1804), de Népomucène Lemercier. — Depuis dix ans, Égisthe vit à Argos, où il est connu sous le nom de Plexippe. Grâce à ses largesses, il jouit dans la cité d'un grand crédit, et, en l'absence d'Agamemnon, s'est assuré l'amitié de beaucoup de nobles. Au palais, il remplit les fonctions cachées, mais connues, d'amant de Clytemnestre. — Le roi revient. — Un vieux courtisan, dont le rôle est dans la pièce celui d'un discoureur et d'un conseiller vertueux, Strophus, lui dénonce la présence suspecte de ce Plexippe : Plexippe est arrêté. Agamemnon, qui l'interroge, reconnaît tout à coup son épée pour celle de Thyeste, découvre à cette marque qu'Égisthe est devant lui, et lui ordonne de s'exiler dès le lendemain. Égisthe quitte le palais. Mais il revient pendant le sommeil de l'Atride, et, sur ses conseils, Clytemnestre tue son époux endormi.

Attila (1822), d'Hippolyte Bis. — Attila a subjugué la moitié du monde. Il s'attaque enfin à Mérovée, roi des Francs. La fortune a souri longtemps au « fléau de Dieu ». Il retient en son camp nombre de prisonniers illustres : le frère même de Mérovée, Marcomir, qui, jaloux d'occuper le trône, trahit et passe à l'ennemi ; — Geneviève, sorte de prophétesse chrétienne, protectrice des habitants de Lutèce ; — Elphège, femme de Mérovée, capturée en un précédent combat. Pourtant l'astre du chef barbare commence à pâlir. Il n'est plus, comme autrefois, maître absolu de soi : il aime Elphège et cet amour amollit son âme ; d'autre part, il ne peut entendre vaticiner Geneviève sans être envahi par une terreur subite qui paralyse ses desseins. Toutefois, le hasard d'une bataille fait encore tomber entre ses mains Mérovée. Attila lui en veut, non pas de l'avoir combattu, mais d'être le mari aimé et aimant d'Elphège. Aussi

avant de partir au combat, suggère-t-il à Marcomir l'idée de supprimer son frère. Marcomir va s'acquitter de sa tâche, quand apparaît Geneviève, qui prophétise : les deux frères se réconcilient aussitôt. Puis Geneviève se montre sur le champ de bataile et Attila, dès qu'il la voit, s'enfuit pour ne plus revenir. — Tout finit heureusement. Elphège et Mérovée reprennent le cours un instant interrompu de leur amour.

Tippo-Saëb (1813), d'Étienne de Jouy. — Tippo-Saëb, sultan de Mysore, est attaqué dans sa capitale par les Anglais. Cerné de toutes parts, il eût succombé déjà, s'il n'avait, pour conseiller et pour général, un Français héroïque, Raymond. Mais il est trahi par celui qu'il croit son ami le plus fidèle, Narzéa. Pour s'entendre aisément avec les ennemis, Narzéa introduit à Mysore un envoyé anglais, Weymour, qui propose au sultan une paix humiliante et inacceptable. Tippo-Saëb irrité le ferait mourir, si Raymond, qui lui a promis la vie sauve, ne lui rendait la liberté. Le général français découvre en outre les intrigues de Narzéa, aussitôt exécuté. Mais la trahison de ce dernier n'en produit pas moins ses effets; et, dans le combat qui se livre aux portes de la ville, Tippo est assassiné suivant les dispositions prises par Narzéa.

Nous avons choisi ces trois pièces comme répondant chacune à un des types les plus fréquemment mis en scène de tragédies pseudo-classiques. Au premier abord, elles paraissent n'avoir rien de commun, que l'ennui profond qui s'en dégage. Les sujets semblent absolument différents, puisqu'ils nous présentent, l'un, des héros de la Grèce fabuleuse, l'autre, des Barbares et des personnages presque nationaux comme Geneviève ou

Mérovée, le troisième, enfin, des personnages exotiques et contemporains. Pourtant, malgré ces différences extérieures, il se trouve que ces sujets, — et que tous les sujets des tragédies pseudo-classiques, — offrent, dans la manière dont ils sont développés et exposés, des analogies qui vont parfois jusqu'à une véritable identité. Il n'en faut pas chercher d'autre raison que la servilité avec laquelle les poètes appliquaient les règles qui leur étaient fixées. Voyons, en effet, ce qu'est, chez Lemercier, la définition du fait tragique.

« Le fait tragique, nous dit-il, doit être extraordinaire, imposant, triste, étendu, concerner principalement le sort des nobles personnages et secondairement celui des nations, et se tirer, autant qu'on le peut, des temps et des lieux reculés. »

Voilà bien des conditions! Et si l'on ajoute que ce fait imposant, triste et étendu, doit présenter une succession d'événements assez rapides, assez condensés, assez rigoureusement enchaînés, pour qu'on puisse, avec quelque ombre de vraisemblance, prétendre qu'ils se passent tous, en vingt-quatre heures, au même endroit, on avouera que le choix et la découverte en doivent être malaisés. Plus encore : le sujet une fois découvert, quel qu'il soit, quelles modifications ne faudra-t-il pas lui faire subir, que ne faudra-t-il pas en retrancher ou y ajouter, pour qu'il entre enfin dans le cadre inflexible que lui imposent les règles!

Agamemnon est le type de ces tragédies dont la fable, trop mince, bien que très dramatique, pour fournir à cinq actes, est enrichie d'éléments parasites. Nous en avons indiqué les grandes lignes : Agamemnon revient à Argos, après dix ans d'absence. Égisthe et Clytemnestre le tuent. Ce peut être la matière d'un épisode tragique, terminé par un tableau sanglant.

Mais, sans y rien ajouter, il serait impossible de remplir cinq actes de cette fable dénuée d'intrigue. L'auteur puise alors parmi les procédés que lui conseillent les règles, et il introduit dans son œuvre : un personnage sympathique, Strophus, dont les discours combleront tous les vides; — une péripétie; — un déguisement et une reconnaissance.

Il n'est pas à blâmer d'avoir peint un honnête homme parmi ces assassinats et ces adultères. Mais son Strophus est si ennuyeux qu'il en devient haïssable. Il prononce des discours à tout propos et hors de propos. Il gourmande Clytemnestre sur le ton dont un père noble gourmanderait une prostituée, et cette reine farouche le laisse parler : s'il se taisait, avec quoi Lemercier remplirait-il ses actes? En dehors des dissertations morales qu'il prodigue, et qui sont indifférentes au sujet, le seul rôle de Strophus est de conseiller à Agamemnon l'arrestation de Plexippe.

L'arrestation d'Égisthe sous le nom de Plexippe, voilà donc une péripétie. Rien ne la rendait nécessaire. Bien plus, elle est sans effet dramatique : le spectateur connaît sa fable; il sait que, de toutes façons, Égisthe, avec Clytemnestre, doit tuer Agamemnon; au moment même où on l'arrête, il prévoit l'instant où la liberté lui sera rendue. Dès lors, qu'importe cette arrestation? Elle a permis de remplir une scène et d'amener une autre péripétie, la reconnaissance.

Il est très vrai que la reconnaissance produit parfois d'assez beaux mouvements scéniques. C'est pour cette raison que Lemercier en introduit une dans un sujet qui n'en comporte pas. Mais elle est ici aussi invraisemblable qu'inutile. Si Agamemnon avait pu reconnaître Égisthe, il ne lui aurait pas laissé la liberté. En outre, comment eût-il pu le reconnaître après tant d'années?

L'auteur a senti la critique possible. Aussi n'est-ce pas Égisthe que le roi reconnaît, mais, dans une scène fausse et ridicule, son épée. Voilà une épée bien caractéristique ! Elle est du reste mise en cause avec une incomparable maladresse.

« Si tu étais un homme de bien, dit Strophus à Égisthe, de toi-même tu serais venu remettre ton épée à Agamemnon. » L'accusé répond :

ÉGISTHE.

S'il suffit pour calmer tes injustes alarmes,
Prends.

AGAMEMNON.

Quelle est cette épée ?

STROPHUS.

Eh quoi !

ÉGISTHE.

Dieu !

AGAMEMNON.

Tu frémis !
Entre les mains d'Atrée autrefois je la vis.
Égisthe la reçut de son courroux funeste,
Lui-même il me l'a dit, pour immoler Thyeste.
C'est Égisthe !

ÉGISTHE.

Qui ?

AGAMEMNON.

Toi !

STROPHUS.

Lui !

ÉGISTHE.

Ciel qui me poursuis,
Je m'abandonne à toi !... Frappe donc : je le suis[1].

C'est par des discours ou des procédés de ce genre que sont amplifiés tous les sujets trop pauvres pour fournir, par eux-mêmes, la matière de cinq actes. On aperçoit aisément les vices d'un semblable système. Ces éléments

1. *Agamemnon*, III, iv.

extérieurs sont d'ordinaire aussi ridicules qu'inutiles, et permettent d'exposer très longuement au spectateur des événements qui ne valaient pas cet honneur. Il semble bien que ce soit le cas pour notre *Agamemnon*. C'est ce qu'a fort bien vu Geoffroy, lorsqu'il écrit :

« Un ouvrage dont l'action est horrible, atroce et dégoûtante, un ouvrage sans intérêt, plein de déclamations et de galimatias, contraire à toutes les bienséances, peut-il s'appeler une bonne tragédie?... Un roi qui rentre chez lui au bout de dix ans, et que sa femme assassine pour mettre son galant sur le trône n'offrait, selon moi, au poète, qu'une atrocité ignoble et froide. » (25 brumaire an XII.)

Le sujet d'*Attila*, comme celui de quelques autres tragédies classiques — *Frédégonde et Brunehaut*, *Charlemagne*, *Louis IX en Égypte*, etc. — pouvait être intéressant. Il mettait en scène des personnages nationaux, et permettait une reconstitution historique assez pittoresque. Dans toute œuvre de ce genre, nous assistons aux efforts désespérés de l'auteur pour élaguer ce que sa pièce pourrait avoir d'original, pour la ramener à la formule antique, et pour y introduire les ornements traditionnels qui transforment le drame tumultueux emprunté aux vieilles chroniques, en une anecdote banale, élégante et glacée.

Deux exemples, empruntés à *Attila*, feront bien comprendre notre pensée.

Nous ne nous représentons guère une semblable tragédie que comme la peinture de héros barbares et d'événements terribles. Les passions devaient avoir alors quelque chose de farouche et de violent. Si la fadeur élégiaque a jamais été déplacée, c'est en un sujet de ce genre. Or, M. Bis a pris soin de l'y introduire; il a craint de manquer à la dignité tragique en attribuant

à ses personnages la grossièreté cruelle qui devait être la leur; il les a ornés des grâces que lui enseignait la tradition. Et, dans ce drame où l'amour ne se conçoit guère que sous forme de viols, il l'a décrit presque pastoral. Il nous montre un Attila qui ne peut voir Elphège, femme de Mérovée, sans l'aimer aussitôt, et, dans la bouche du Hun, il place ces vers que n'eût pas désavoués Berquin :

La douleur dans ses traits répand de nouveaux charmes;
Je la trouve plus belle au milieu de ses larmes,
Et les feux renaissants qu'allument tant d'appâts[1]..., etc.

Une semblable citation suffirait à la rigueur pour donner une idée de la pièce entière. Le titre a pu nous faire illusion. Mais, sous leurs noms barbares, les personnages que nous voyons s'agiter devant nous appartiennent au monde conventionnel créé par la tradition.

Pour se conformer à l'habitude presque constante des pseudo-classiqnes, le poète enrichit son œuvre d'une apparition : Clodion, roi des Francs, apparaît à Geneviève. La scène est bâtie suivant les procédés de la rhétorique la plus déclamatoire. Nous y trouvons des interrogations :

Où sommes-nous, mon fils? Quelles sont ces bannières,
Cette tente, ce camp, et ces hordes guerrières?

des invocations :

Ciel pur, terre féconde, oui, je vous reconnais,
Oui, vous êtes la France!

une amplification sur le thème « Massacre » :

Quels horribles exploits! tous les peuples en fuite,
Tous les palais détruits, tous les champs ravagés;
Aux marches des autels les prêtres égorgés,
Les vieillards, les enfants qu'en vain protège l'âge,
Variant pour le roi les plaisirs du carnage!...

1. *Attila*, III, .v

puis des périphases, comme celle-ci qui désigne le viol :

. . . . Les femmes
Trouvant dans leurs bourreaux d'effroyables époux.

et prosopopée sur prosopopée :

Pharamond, soulevant le marbre sépulcral,
Votre pays, l'honneur, la gloire, tout vous crie :
« Soyez, soyez Français! »[1]

Cet Attila galant, cette apparition de Clodion aux Champs Catalauniques, le personnage entier de Geneviève, qui prophétise les défaites futures à la façon de Cassandre dans l'*Agamemnon* de Lemercier, la gêne imposée par l'unité de lieu, grâce à laquelle nous voyons dans la tente d'Attila, successivement ou simultanément, outre le roi des Huns, Geneviève, Mérovée fait prisonnier, son frère Marcomir qui le trahit, sa femme Elphège qui lui reste fidèle, l'ambassadeur de Théodose, Vigilius et son fils Marcus, avec quelques autres personnages, — les invraisemblances résultant de l'unité de temps, par qui s'accumulent en quelques heures deux ou trois batailles, un complot, une intrigue d'amour et une infinité d'événements moins notables, — voilà les résultats de l'opération qui consiste à soumettre les sujets nationaux aux vingt-six règles de la tragédie pseudo-classique.

Tippo-Saëb nous en fournit un exemple plus frappant encore. Étienne de Jouy faisait preuve d'audace en exposant sur la scène un fait contemporain : la spoliation d'un prince indien par les Anglais. Mais, ce sujet choisi, il eût dû conserver la même audace dans sa manière de le traiter. La vérité était encore, pour ainsi dire, sous les yeux de tous. Peindre la lutte de Tippo et

1. *Attila*, III, v.

de l'Angleterre, c'était s'engager à peindre la résistance désespérée d'une nationalité contre le conquérant étranger, la haine du peuple envahi, personnifié en son chef, contre le peuple envahisseur, et les massacres dont la mémoire ne s'était pas perdue. Réduire ce conflit de deux peuples à une intrigue de palais, ôter à Tippo le caractère symbolique de représentant d'une race, pour faire de lui un souverain quelconque, transformer le drame en une tragédie construite suivant les règles, c'était une erreur historique et c'était une erreur littéraire. Le poète les a commises l'une et l'autre. Il n'y a dans sa tragédie strictement rien de ce que nous y voudrions voir. Nous y trouvons une aventure identique à toutes les aventures des tragédies classiques, où les noms seuls des personnages conservent une allure moderne. Changeons ces noms, — et nous nous croirons transportés dans la Grèce ou dans la Rome traditionnelles. Un monarque attaqué dans son pouvoir a deux confidents : trahi par l'un, il est défendu par l'autre. Lequel l'emportera, du bon ou du mauvais serviteur? que résultera-t-il de leur opposition? Le bon sera-t-il condamné à la place du mauvais? ou la vérité se fera-t-elle jour? Ce sont là les seules questions que l'on songe à se poser. Et la tragédie se poursuit comme si elle n'avait pour but que de les développer et de les résoudre. — Il était cependant difficile de remplir les cinq actes avec cette lutte sourde de deux confidents; l'intérêt eût été mince. L'auteur introduit donc du pathétique dans son œuvre : Tippo a des enfants, et l'amour paternel ne manquera pas d'éveiller l'émotion des spectateurs. Pour donner à ces enfants un rôle vraisemblable, et nous intéresser au moins à l'un d'eux, Jouy s'avise de cet expédient : un prince indien accorde son alliance à Tippo contre la main de sa fille. Le prince ne viendra

pas et sera oublié avant la fin de la pièce. Mais ce « ressort dramatique » aura fourni une scène. Et c'est là l'essentiel. Les enfants de Tippo rendent plus odieuse la trahison de Narzéa qui veut les livrer, plus éclatante dévouement de Raymond qui les fait fuir, plus émouvante la dernière scène, où ils assistent à la mort de leur père. Leur rôle est ainsi de paraître de temps à autre, lorsqu'il en est besoin pour remplir un vide ou raviver l'intérêt expirant. — Mais, de ce que le titre semblait promettre, l'œuvre ne tient rien : c'est la peinture d'une trahison quelconque, à moitié déjouée par un héros quelconque, et aboutissant à l'assassinat d'un souverain quelconque. L'histoire et la couleur locale sont proscrites. Honteux, semble-t-il, d'avoir osé choisir un sujet moderne, le poète supprime et remplace au gré des règles traditionnelles, et, d'un drame historique, fait enfin une tragédie pseudo-classique.

Et nous pourrions renouveler à propos de toutes les œuvres parues à cette époque les observations que nous avons faites au sujet de ces trois pièces. Que les sujets soient tirés de l'antiquité, des chroniques nationales ou de l'histoire contemporaine, le poète supprime en eux, de propos délibéré, tout caractère original et pittoresque pour n'en garder que ce que peut admettre la tradition dont il est l'esclave. Que ces pièces se nomment *Attila*, *Tippo-Saëb* ou *Agamemnon*, il n'importe. Elles se passent toutes à la même époque indéterminée, dans le même pays irréel : elles sont des tragédies suivant la formule.

Les sujets sont donc mal choisis, maladroitement traités, encombrés d'éléments parasites qui remplacent l'action originale et la vérité oubliée. Les personnages sont indécis, aussi dénués de généralité psychologique que de réalité historique et individuelle. Ce ne sont pas

des êtres humains, ils n'ont pas un sentiment, pas une passion, qui ressemblent aux nôtres. Leur haine ou leur héroïsme sont tout à la fois exagérés et simplifiés à tel point que nous ne pouvons les reconnaître. Cependant les poètes nous représentent avec sérénité et le plus naturellement du monde, ces passions outrées et ces courages déclamatoires. Avaient-ils les âmes faites à l'image de celles qu'ils nous peignaient? Il est permis de ne pas le croire. Mais, inconsciemment sans doute, ils considèrent le monde tragique et le monde vivant comme deux univers sans rapports. Du nôtre, ils n'ont cure; ils ne l'observent ni ne le représentent. Que leur importent nos hésitations, nos contradictions, nos passions incertaines tout embarassées des obstacles qu'elles-mêmes se créent? Que leur importe cette vie médiocre où la haine s'atténue parfois de pitié, où l'héroïsme se mêle de faiblesse? Absorbés dans la contemplation d'un idéal chimérique, les pseudo-classiques n'ont vu la nature qu'à travers les œuvres de leurs devanciers. Ils se sont formé l'image d'une réalité conventionnelle, ils ont conçu une langue, des sentiments, des actions, régis par une sorte de code.

Ne cherchons donc chez leurs personnages aucune ressemblance avec nous; n'essayons pas de nous reconnaître en eux : nous n'y parviendrons jamais.

Dénués de toute généralité psychologique, ils sont également privés de vérité historique ou individuelle. Attila, Mérovée, Agamemnon, Tippo, Raymond, parlent et pensent à peu près de même, malgré la différence des temps, des lieux, des conditions. Ils ne se conduisent jamais comme leur situation et le bon sens exigeraient qu'ils se conduisissent, — mais uniquement de telle sorte que la tragédie ait le nombre d'actes fixé. D'où résulte en chacun de ces rôles une accumulation d'invraisemblances, qui nous choquent, parce que nous

avons le tort de comparer les héros tragiques à une humanité dont ils ne font pas partie. Quelques exemples justifieront ce que nous venons d'avancer. Voyons, si nous voulons connaître le jugement d'un contemporain sur une pièce qu'il avait vue, l'appréciation de Geoffroy sur le rôle d'Agamemnon.

« Agamemnon, pour l'imprévoyance et la stupidité, peut être comparé aux vieillards de nos comédies. Ce fier Atride est un mari débonnaire et bénin; il pousse la complaisance jusqu'à l'imbécillité, il ne sait rien et ne veut rien croire; il aimerait mieux mourir, comme il le dit lui-même, que de soupçonner sa vertueuse compagne de quelque mauvais dessein. Voilà une bonne pâte de mari et une excellente dupe! C'est sur lui que se réunit tout l'intérêt, car il fait vraiment pitié. Seul dans Argos, il ignore les amours de sa femme avec Egisthe. L'interrogatoire qu'il fait subir à cet infâme suborneur est ridicule d'un bout à l'autre, par la simplicité et la bonhomie de celui qui interroge, par le faste apprêté et la fierté étudiée de celui qui répond. Le plus sot des bourgeois d'Argos, après cette enquête, se fût assuré de son ennemi; mais le fils du puissant Atrée laisse Égisthe comploter librement avec Cytemnestre, et remet son exil au lendemain. Cependant, sur les remontrances très vives de son ami Strophus, il se résout enfin à faire embarquer le drôle, vers le soir, pour le déporter dans quelque île de la Grèce; satisfait de ce grand exploit, il va se coucher, et se promet de bien dormir au sein de ses foyers. »

Étudions rapidement le personnage d'Attila. Il eût été aisé de conserver au chef barbare sa physionomie historique. La peinture pouvait être intéressante et vivement colorée. Mais, dans le rôle de ce monarque indécis, les plus singulières contradictions sont venues, comme

à l'envi, se donner rendez-vous. L'auteur n'a pas manqué de nous le présenter tout d'abord tel que le veut la légende. C'est le fléau de Dieu. Il entre en scène sur ce vers :

Douze jours sans combat apportent trop d'ennui [1] !

et, un peu plus loin, il s'écrie :

Qu'ont à craindre les rois que je daigne défendre [2] ?

Roi fanfaron et sanguinaire qui ne songe qu'à la haine et au massacre, voilà un des aspects de son caractère. C'est aussi un gentilhomme; dès qu'il aperçoit Elphège, il se prend à l'aimer; et nous avons vu avec quelle grâce ornée et quelle élégante rhétorique il exprime son amour. Magnanime héros, à Mérovée captif il offre la liberté. Mais, scélérat hypocrite autant que loyal adversaire, il profite de ce que son ennemi demeure au camp pour conseiller à son frère de l'assassiner. Il est superstitieux, craintif et fantasque. La présence de Geneviève le bouleverse. Lui-même nous le dit :

. . . . Par quel charme,
N'ai-je point de rigueurs que sa voix ne désarme [3] ?

C'est un grand politique qui à chaque instant rebâtit le monde sur un nouveau plan; c'est un philosophe désabusé, qui prononce ces vers :

Pour la première fois l'avenir m'importune.
Hommage des mortels, faveurs de la fortune,
Peuples, royal bandeau par le sang achetés,
Bonheur, plaisirs si courts, si rarement goûtés,
Succès toujours croissants, gloire toujours nouvelle,
Tout n'est qu'illusion, la mort seule est réelle [4] !

1. *Attila*, I, II.
2. *Ibid.*, I, III.
3. *Ibid.*, II, III.
4. *Ibid.*, III, IV.

Si nous étudions le rôle de Mérovée, nous y constatons de même l'absence de tout effort vers une peinture historiquement exacte. Le poète ne cherche pas à se représenter ce que furent les anciens chefs de la France naissante, ces guerriers barbares encore, très peu différents des Huns qui les attaquaient. Mérovée est le souverain des Francs : il suffit, — on fait de lui un roi de France, héroïque comme il convient, et paré des grâces de la cour versaillaise. Quoique roi, il a quelque chose aussi de l'esprit révolutionnaire; il chante la liberté, l'humanité, l'univers. Il s'écrie :

Le fléau des mortels, le tyran de l'Asie,
Français, de tout son poids pesa sur la patrie,
De cent peuples vaincus exécrable assassin.
On eût dit qu'il voulait survivre au genre humain.
Rien n'arrêtait ses pas. La nation des braves
Se lève : plus de fers, de crime, ni d'esclaves.
Il venait nous punir d'aimer la liberté :
Aimons-la; restons grands avec impunité [1].

Nous pourrions faire au sujet de Tippo-Saëb les mêmes observations : c'est un monarque de tragédie identique à tous les monarques de tragédies. Si nous mettons à part quelques invectives contre l'Angleterre, où il semble que l'auteur parle plus que son héros, nous conservons cette impression que, devant nous, dans un pays d'abstraction, un souverain sans personnalité combat des ennemis sans nationalité. Un personnage eût pu être intéressant et curieux. C'était celui de Raymond, qui devait être le type de ces aventuriers assez souvent égarés dans les cours orientales, de ces chercheurs de fortune dénués de scrupules, affamés d'action, de changement, de dangers. Ce n'est pas ainsi qu'il nous a été peint; il est le capitaine héroïque et

1. *Attila*, V, VIII.

banal de toutes les tragédies, une sorte d'Abner ou de Mérovée, qui, lui aussi, parle de France et de liberté.

Nous pourrions étudier d'autres personnages encore : nous devrions répéter sans cesse les mêmes observations.

Comme les sujets, enfin, et comme les personnages mis en scène, le ton des tragédies pseudo-classiques est factice et uniforme. L'uniformité surtout est le caractère qui nous frappe le plus, lorsque nous en lisons plusieurs successivement. On a reproché aux classiques mêmes leur langage conventionnel et apprêté. Le reproche est en partie fondé. Et pourtant il ne serait pas difficile de montrer que le style de *Phèdre* diffère du style d'*Athalie*, et celui d'*Athalie* de celui de *Bérénice*. Chez les pseudo-classiques, la monotonie s'exagère; le style d'*Attila* est identique à celui d'*Agamemnon*. Que dit du style Népomucène Lemercier? « Son élocution noble doit tenir un juste milieu; rester claire par le fréquent usage des mots propres; se rendre élégante par leur bon choix; s'élever au-dessus de l'idiome commun par des métaphores adroitement fondues avec le sens de ses expressions. » Et un peu plus loin : « Une noble simplicité doit toujours régner en son langage, et les tropes qui le rehaussent n'y éclater que dans les élans passionnés du discours. » En outre, la plupart des mots usuels étaient interdits au poète, dont la tâche devenait d'autant plus malaisée. C'est ce qu'a fort bien vu, parmi les contemporains, M. Lepeintre, l'auteur d'un Répertoire du Théâtre-Français paru en 1822, à Paris. Il s'exprime ainsi dans son *Précis historique et littéraire sur la Tragédie* : « On a circonscrit les poètes tragiques dans un cercle si étroit qu'ils ne jouissent pas d'un quart de l'idiome national. Il n'y a pour eux aujourd'hui qu'un certain nombre de mots convenus; on a prétendu même qu'il

n'en est pas plus de cinq cents de cette espèce. Or, combien il doit leur être difficile d'en varier les combinaisons, et de leur faire offrir sans cesse à l'esprit des rapports nouveaux sans paraître bizarres et ridicules !

« Quel est l'auteur qui oserait hasarder aujourd'hui le mot de *canon* et de *fusil*, et employer celui de *baïonnette?*... Il est bien difficile de soutenir un langage de convention, dont il n'existe aucun modèle dans la société, et de faire converser des personnages qui s'interdisent la plus grande partie des termes de la conversation. »

Ce n'est que par des citations que nous pouvons rendre sensible la monotonie de la diction dans les tragédies pseudo-classiques. Prenons trois ou quatre exemples dans les pièces dont nous avons parlé. Dans *Attila* nous trouvons les ornements fades et la prétention glacée de la pastorale. Voici en quels termes Vigilius décrit à son fils Elphège et Geneviève :

Huit jours sont écoulés depuis que, sur ces rives,
Ardaric triomphant amena deux captives.
L'une, le front brillant d'audace et de beauté,
D'un auguste bandeau soutenait la fierté,
Et des abeilles d'or, symbole de puissance,
De la reine des Francs révélaient la présence.
De l'autre, quelques fleurs ornaient les traits touchants.
Sa main tenait encor la houlette des champs.
Bien qu'elle eût pour tout sceptre une arme pastorale,
Peut-être elle éclipsait la majesté royale.
Sereins comme un beau jour, ses yeux, ses chastes yeux
Réfléchissaient l'azur et le calme des cieux[1]....

Malgré la différence du temps, des lieux et des coutumes, c'est en un langage aussi pompeux, aussi peu naturel, qu'Agamemnon parle à Clytemenestre.

Clytemnestre, en mon sein viens épancher tes peines;
Connais mieux de l'hymen les consolantes chaînes.

1. *Attila*, I, I.

Que ce moment est cher, où ses devoirs pieux
Rapprochent des époux qu'avaient unis les dieux!

Et un peu plus loin :

. . . . A ce lien durable
Nous devons un bonheur solide, inaltérable :
Ces fruits d'un chaste amour, chers objets de tes soins,
Ont pu dans tes malheurs te consoler du moins.
Mon Electre est pour nous une autre Iphigénie;
Oreste, dont l'amour à sa tendresse unie
Acquitte en t'adorant un devoir bien sacré, etc. [1]...

Ecoutons Tippo-Saëb : les vers sortent de sa bouche avec la même monotonie abondante; ces discours noblement ternes une fois commencés, il semble que jamais ils ne doivent tarir :

. . . . Braves amis, enfin
Les Français de la gloire ont rouvert le chemin :
Ils ont chez l'ennemi rejeté l'épouvante.
Ces lignes, ces fossés, que, d'une main savante
Au pied de nos remparts l'Anglais avait tracés,
Sous l'effort de leur bras ont été renversés.
(Montrant Raymond.)
Le sang de ce héros atteste sa vaillance.
Vous avez cette nuit commencé ma vengeance :
Cet avantage est grand, mais il ne suffit pas.
Guerriers, préparez-vous à de nouveaux combats.
De vaillants Abdalis une armée aguerrie
S'avance; et, de vos coups secondant la furie,
Bientôt on nous verra, poursuivant nos vainqueurs,
Repousser sur les mers un peuple d'oppresseurs.
Allez.... Brave Raymond, et vous sage Bramine,
Demeurez [1]....

Si maintenant, pour donner un exemple plus frappant encore de cette identité de la forme dans les tragédies pseudo-classiques, nous comparons l'apparition de Clodion dans *Attila* à l'apparition de Thyeste dans *Agamemnon*, nous verrons qu'il serait presque possible de transporter de l'une à l'autre des vers entiers et des

1. *Agamemnon*, IV, II.

groupes de vers, sans que le sens en fût modifié. Il est facile de s'en assurer.

Je veillais sur ces murs, où, de son souvenir
Ma douleur recueillie osait s'entretenir;
Le calme qui régnait à cette heure tranquille
Environnait d'effroi ce solitaire asile.
AGAMEMNON.
Le ciel gronde, le jour nous éclaire à regret,
Le sol tremble,... que vois-je!... un vieillard m'apparaît!
Quels sévères regards! Quel brillant diadème!
Quelle gloire! C'est lui! C'est Clodion lui-même!
ATTILA.
Mes regards sans objet dans l'ombre étaient fixés :
Il vint, il m'apparut, les cheveux hérissés,
Pâle, offrant de son sein la cicatrice horrible.
Dans l'une de ses mains brille un acier terrible.
AGAMEMNON.
Il s'avance à pas lents, se place à mes côtés,
Il va parler.... Il parle.... Où fuyez-vous? Restez!...
Où sommes-nous, mon fils? Quelles sont ces bannières,
Cette tente, ce camp, et ces hordes guerrières?
ATTILA.

C'est partout la même élégance froide, la même versification facile et vague, d'hommes qui savent bien leur métier et qui écrivent sans émotion, le même style correct, où tous les détails sont sur le même plan, où il n'y a ni couleur ni relief. Ce que nous avons dit des sujets, ce que nous avons dit des personnages, nous pouvons le répéter de la forme même de ces œuvres : la vie en est absente; l'imitation servile des modèles y remplace l'observation de la nature; la convention a tué la vérité.

Si maintenant, nous appuyant sur les observations faites au cours de ce chapitre, nous en voulons tirer une idée d'ensemble, et établir du même coup la différence essentielle qui sépare la tragédie classique de la tragédie pseudo-classique, nous arriverons à cette conclusion : l'art tragique est, à l'époque où nous nous plaçons, un art mort, parce qu'il s'asservit à des règles mortes, et que ne comprennent plus ceux mêmes qui en sont les

1. *Tippo-Saëb*, I, II.



esclaves. Pour les classiques, les règles résultaient d'une sorte de nécessité intime du genre et des sujets qu'ils traitaient. Ils les appliquaient presque sans en avoir conscience. Pour les pseudo-classiques, la règle est devenue extérieure au genre; elle a sa réalité et sa force en dehors de lui; elle le contraint à chaque instant. Frappés de la beauté singulière des œuvres classiques, les poètes de l'Empire et de la Restauration ont cru qu'il leur suffirait d'en faire l'analyse parfaite et d'en découvrir tous les caractères pour les égaler — comme s'il suffisait de posséder tous les éléments d'un tout pour en reconstituer l'unité. Ils n'ont pas cru que l'observation de la nature et que l'étude de la vie pussent animer le génie de l'écrivain; en dehors de leurs modèles, ils n'ont rien voulu voir, ni le passé, qu'ils apercevaient à travers des peintures antérieures, ni le présent, qu'ils réduisaient pour le décrire aux formules consacrées. Ouvriers tout ensemble présomptueux et timides d'une tâche qui dépassait leurs forces, ils s'attachèrent avec la servilité des esprits médiocres à l'imitation des œuvres qu'avait réalisées l'âge précédent. C'est là qu'il faut voir la raison profonde de la stérilité de l'art impérial, bien plus encore que dans la précision trop rigoureuse des règles qui le délimitaient. Si quelque Lemercier, si quelque Jouy, eût possédé, comme ses prédécesseurs du XVIIe siècle, le talent de s'appliquer à la peinture des mœurs ou des passions, ces règles, eussent repris, avec leur vrai rôle, leur valeur passée : la tragédie eût pu renaître. Mais il leur manquait le génie parce qu'il leur manquait la faculté de voir les choses de leurs propres yeux. Il s'est créé un monde tragique, qui n'a rien de commun avec le monde réel, et dont le langage solennel, étroit, monotone, n'exprime que des sentiments de convention. L'art a fait place au mécanisme.

A l'époque même où Lemercier publiait son *Cours*, paraissait le livre *De l'Allemagne*, de Mme de Staël. Trois ans après, c'était la traduction, par Mme Necker de Saussure, du *Cours de Littérature dramatique* de Schlegel. Dans l'un et l'autre, la tragédie mourante est vivement attaquée. L'un et l'autre montrent qu'elle n'est plus qu'un ensemble de procédés, et qu'elle doit céder la place à un art vivant et vrai. Sous le choc décisif des théories qu'ils proclament, l'édifice de toutes parts ébranlé va s'écrouler enfin ; le romantisme essaiera de construire la maison nouvelle.

CHAPITRE XI

LA PRÉFACE DE « CROMWELL »

I

Contre cette tragédie monotone et froide, de plus en plus étroitement enfermée dans son cadre suranné et immuable, éclata en 1827 le manifeste retentissant de la Préface de *Cromwell*. Elle fut comme le signal qui devait mener à l'assaut de la vieille forteresse classique la jeune génération de critiques et de poètes. C'est bien ainsi qu'il faut prendre la Préface : ce qui frappe en elle d'abord, ce ne sont pas les idées qui y sont exposées, si ingénieuses, si hardies, si intéressantes qu'elles puissent être ; elle apparaît avant tout comme un cri de guerre : « Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes ! Jetons bas ce vieux plâtrage qui masque la façade de l'art ! » Et Hugo mène l'attaque avec une vivacité, une énergie, une résolution impitoyables, et aussi, il faut bien le dire, avec âpreté, avec brutalité, sans élégance et sans courtoisie. Sa verve est parfois bien épaisse et bien pesante ; mais ses coups ont du moins le mérite d'être portés d'une main vigoureuse et sûre ; il écrase lourdement son adversaire, et celui-ci

n'en réchappe pas. Hugo fait même preuve d'une terrible habileté à retourner contre l'ennemi ses propres armes. Les partisans des convenances tragiques reprochent-ils aux romantiques de vouloir mettre sur la scène le bas, le vulgaire, le trivial? Hugo leur prouvera que ce sont eux, avec toute leur fausse pompe, qui l'ont réellement introduit dans le drame. Toute sa discussion sur ce point est une des meilleures pages de la Préface. Spirituelle? ce serait beaucoup dire; mais pleine de verve, d'entrain, très habilement conduite, elle met les rieurs du côté d'Hugo. « Le grotesque, évité comme mauvaise compagnie par la tragédie de Louis XIV, ne peut passer tranquille devant celle-ci. *Il faut qu'il soit décrit!* c'est-à-dire *anobli*. Une scène de corps de garde, une révolte de populace, le marché aux poissons, le bagne, le cabaret, *la poule au pot* de Henri IV, sont une bonne fortune pour elle. Elle s'en saisit, elle débarbouille cette canaille, et coud à ses vilenies son clinquant et ses paillettes; *purpureus assuitur pannus.* Son but paraît être de délivrer des lettres de noblesse à toute cette roture du drame, et chacune de ces lettres du grand scel est une tirade.... C'est ainsi que le roi du peuple, nettoyé par M. Legouvé, a vu son *ventre saint-gris* chassé honteusement de sa bouche par deux sentences, et qu'il en a été réduit, comme la jeune fille du fabliau, à ne plus laisser tomber de sa bouche royale que des perles, des rubis et des saphirs; le tout faux, à la vérité [1]. »

Mais dans cette page, pour ne pas chercher d'autres exemples, ce n'est pas seulement le ton qui frappe tout d'abord, c'est aussi le style. Le style de la Préface n'est pas le style simple et uni ordinairement employé dans une œuvre de critique littéraire. C'est, par moments,

1. P. 51-52, édition définitive.

comme un continuel jaillissement d'images et de métaphores. Aussi est-il parfois prétentieux et de mauvais goût, surtout lorsqu'il cherche à être spirituel; mais souvent il ne manque pas d'agrément; il anime les discussions les plus techniques, les plus arides; et la Préface renferme quelques pages charmantes, pleines d'enthousiasme et de poésie. Tels sont les passages où Hugo revendique les droits du génie, qui doit, dit-il, s'affranchir de toute règle autre que les lois générales de l'art et les conditions particulières de chaque sujet : « Le génie, qui devine plutôt qu'il n'apprend, extrait, pour chaque ouvrage, les premières de l'ordre général des choses, les secondes de l'ensemble isolé du sujet qu'il traite; non pas à la façon du chimiste qui allume son fourneau, souffle son feu, chauffe son creuset, analyse et détruit; mais à la manière de l'abeille, qui vole sur ses ailes d'or, se pose sur chaque fleur, et en tire son miel, sans que le calice perde rien de son éclat, la corolle rien de son parfum [1]. » Voilà un langage qu'on n'était guère accoutumé à rencontrer en de semblables matières, et il suffirait à distinguer immédiatement la Préface d'un livre de critique ordinaire. Malheureusement les morceaux de ce genre ne sont pas les plus nombreux de la Préface; et la vivacité, l'éclat, la couleur poétique du style, qu'on sent parfois trop voulus, ne servent qu'à masquer les fondements peu solides de la discussion, ou à pallier l'insuffisance de l'argumentation.

C'est que Victor Hugo ne sonne pas seulement l'attaque contre le camp classique; il ne se contente même pas d'énoncer les justes revendications de son parti. Il prétend en démontrer la légitimité par des raisons pro-

1. P. 44.

fondes, historiques et philosophiques; il construit, pour servir de base à sa poétique, toute une philosophie de l'histoire de la littérature, on pourrait dire même de l'histoire de la civilisation. Et l'on ne sait ce qu'il y faut admirer le plus, de l'insuffisance de ses connaissances historiques et littéraires, ou de la faiblesse et de la désinvolture de ses procédés de raisonnement. On connaît sa théorie des trois âges de la littérature : l'âge lyrique, l'âge épique, l'âge dramatique, correspondant aux temps primitifs, aux temps antiques, aux temps modernes. Nous n'insisterons pas sur ce que révèle de naïf orgueil une conception aussi facile et aussi simpliste, qu'Hugo nous présente pompeusement non comme une théorie, mais comme la constatation d'un fait : « Nous ne bâtissons pas ici de système, parce que Dieu nous garde des systèmes. Nous constatons un fait. Nous sommes historien et non critique [1]. » Sans entrer dans la discussion approfondie d'une théorie en somme aussi peu sérieuse, il nous suffira de montrer par quelques exemples sur quelles bases faibles et chancelantes elle repose. Elle est pleine de petites inexactitudes de détail. Ainsi Hugo dit quelque part, avec son ton pompeux et doctoral : « Malherbe avant Chapelain, Chapelain avant Corneille ». Ne le fallait-il pas en effet pour corroborer sa théorie des trois âges, Malherbe devant représenter dans la littérature du XVII[e] siècle l'ode, Chapelain l'épopée, Corneille le drame? Malheureusement, *la Pucelle* est bien postérieure au *Cid*. Ce n'est là qu'une vétille, mais voici qui est plus grave : un peu pour les besoins de sa cause, et beaucoup par défaut de connaissances assez exactes, il porte les appréciations les plus

1. P. 18. Ce passage se trouve un peu plus loin que la théorie des trois âges, à l'endroit où Hugo expose sa théorie du grotesque, mais il s'applique à toute cette première partie de la Préface.

extraordinaires sur certains points de l'histoire de la littérature. Pour lui la grande poésie lyrique grecque est en réalité épique, parce qu'elle est, dit-il, plus sacerdotale que patriarcale, et que lui-même a posé en principe que la poésie lyrique est la forme patriarcale de la littérature. Le théâtre grec, si vivant, si profondément humain, ne serait lui aussi, à l'en croire, qu'une forme de l'épopée, sous le prétexte que les représentations en étaient entourées d'une pompe solennelle et grandiose. Il se débarrasse d'un trait de plume de toute la comédie antique, de Plaute, d'Aristophane lui-même, estimés chez les anciens à l'égal des plus grands, en déclarant que « la comédie passe presque inaperçue dans le grand ensemble épique de l'antiquité.... Près des colosses homériques, Eschyle, Sophocle, Euripide, que sont Aristophane et Plaute? Homère les emporte avec lui, comme Hercule emportait les pygmées, cachés dans sa peau de lion[1]. »

Des jugements à la fois aussi tranchants et aussi faux sont la marque d'un esprit jeune qui aborde la critique littéraire sans être muni d'un bagage de connaissances assez abondantes et assez solides. Mais on y reconnaît aussi, et cela est peut-être plus grave, la volonté bien arrêtée de tout ramener à certaines idées préconçues, en faisant au besoin violence aux faits et à la raison. Rien de plus faible et de plus vain, au simple point de vue logique, que toute cette première partie de la Préface. Ce système qui devait être si original et si puissant se ramène en définitive, comme beaucoup d'autres théories d'Hugo, à quelques faciles antithèses. Seulement, ici, l'antithèse est à trois termes : l'ode, l'épopée, le drame; les temps primitifs, les temps antiques, les

1. P. 10.

temps modernes; l'éternité, l'histoire, la vie; la naïveté, la simplicité, la vérité; les colosses, les géants, les hommes; l'idéal, le grandiose, le réel; la Bible, Homère, Shakspeare. Hugo arrête là son énumération; il serait facile de la prolonger indéfiniment. Et encore, pour mettre cette antithèse à peu près sur ses pieds, nous avons vu combien il avait fallu fausser la réalité des faits. Mais où l'on sent le mieux toute la faiblesse de l'argumentation d'Hugo, c'est dans sa théorie du grotesque, étroitement rattachée à sa théorie des trois âges. Pour lui, le grotesque est la caractéristique essentielle du troisième âge de la littérature, de l'âge dramatique (c'est pourquoi il ne tient aucun compte de toute la comédie antique); et, comme il est possédé de la fureur de tout ramener à l'histoire générale de la civilisation, il attribue l'introduction du grotesque dans l'art à la naissance du christianisme. Mais comment va-t-il rattacher l'un à l'autre ces deux faits? De la façon la plus simple du monde : le christianisme a montré à l'homme qu'il est double, qu'il est animal et intelligence, âme et corps; l'art devra donc désormais représenter l'un et l'autre de ces deux éléments, faire une place à l'élément grotesque comme à l'élément sublime. A cette façon vraiment trop aisée de se payer de mots sans chercher à approfondir les choses, on peut voir quelle est la valeur de tout ce début de la Préface. Et ce qu'il y a de plus singulier, c'est que, malgré les catégories bien nettes qu'Hugo essaie d'établir, malgré ses antithèses bien tranchées, il n'aboutit pourtant qu'au désordre et à la confusion. Après avoir dit qu'il y a trois âges de la littérature, il retrouve chacun de ces âges dans chaque littérature, bien mieux, à chaque époque de chaque littérature. Il doit même finir par reconnaître que tout est dans tout, que dans chaque genre les deux autres sont

en germe; le modèle, selon lui, de la poésie lyrique, la Bible, renferme à côté du livre proprement lyrique, la Genèse, une épopée et un drame, les Rois et Job; le drame doit contenir une part d'épopée, et surtout beaucoup de lyrisme, sous le prétexte qu'il y a plus d'un rapport entre l'aurore et le déclin de toutes choses. En somme Hugo reconnaît trois grandes sources d'inspiration poétique, la lyrique, l'épique, la dramatique, chacune d'ailleurs devant se combiner en de certaines proportions avec les deux autres; voilà, en définitive, tout ce qu'on peut tirer de cette première partie de la Préface. Hugo n'avait pas besoin d'échafauder tant de sophismes pour aboutir à une pareille conclusion.

II

Cette première partie risquerait donc de faire mal augurer du reste. Et pourtant, les idées de la Préface sont souvent sensées, justes pour la plupart ou tout au moins parfaitement défendables. C'est qu'elles n'ont, au fond, rien de commun avec tout ce système pseudo-philosophique. Ce sont des idées qui commençaient à se répandre depuis quelque temps déjà, à l'étranger et en France même; et, on peut le dire sans trop d'exagération, Hugo n'a guère fait que les recueillir là où elles étaient éparses, les rassembler, les systématiser, leur prêter l'appui de son style brillant, et s'efforcer de dissimuler leur provenance étrangère sous ces belles théories générales qu'il nous présente comme leur point de départ. Débarrassons-nous donc tout à fait de cet élément adventice et factice, pour étudier ces idées en elles-mêmes, et d'abord dans leurs véritables origines.

Depuis la fin du XVIIIe, et surtout depuis le commence-

ment du XIXe siècle, on voit se dessiner un grand mouvement d'idées contre la tragédie classique. D'une part, on critique ses règles, et ses usages devenus presque aussi tyranniques que ses règles : les unités de temps et de lieu, les prétendues convenances, le cadre uniforme et rigide de la tragédie, et, en général, l'existence même de règles absolues et immuables. D'autre part, on essaie de déterminer par quoi on pourra les remplacer : on demande une imitation plus exacte de la nature et de la vie, et cela par la composition de drames véritablement historiques, par la peinture non plus des passions générales et abstraites, mais des caractères individuels et vivants, enfin par la représentation de tous les aspects de la réalité, des plus comiques et des plus bas comme des plus nobles et des plus tragiques. Des idées de ce genre avaient existé un peu de tout temps ; la tragédie classique les avait rencontrées devant elle au temps de sa naissance ; et, après sa période de grand éclat et de domination à peu près incontestée, elle les vit renaître et prendre une ampleur nouvelle.

Sans nous attarder à écouter quelques voix isolées ou peu conscientes elles-mêmes de leurs revendications, nous pouvons placer en Allemagne l'origine du mouvement qui devait aboutir à la Préface de *Cromwell*, et le faire remonter à Lessing et à sa *Dramaturgie de Hambourg*, qui date de 1767-1768. La pensée dominante de la *Dramaturgie*, bien qu'elle soit elle-même très fortement inspirée sur certains points des idées de Diderot, est une pensée d'hostilité contre les idées et contre l'influence françaises. Aussi la critique de Lessing est-elle beaucoup plus négative que positive. Il combat avec assez de justesse et de finesse les unités de temps et de lieu envisagées comme ayant une valeur absolue et pour elles-

mêmes; il montre[1] que le lieu unique de la tragédie française n'est en réalité qu'un lieu indéterminé, imaginaire et factice où paraissent successivement les personnages les plus opposés les uns aux autres; que le jour unique est une période de temps toute conventionnelle, où l'on ne parle ni de lever ni de coucher du soleil, mais où l'on fait entrer beaucoup plus d'événements qu'il ne peut raisonnablement s'en passer en vingt-quatre heures. Il condamne la prétendue noblesse de la tragédie, ce ton perpétuellement emphatique et tendu qui ne saurait qu'empêcher l'expression de tout sentiment sincère et de toute véritable émotion. Mais surtout, et ici apparaît une idée que nous retrouverons désormais partout, ce qu'il blâme dans notre tragédie classique, c'est le vers. Non pas qu'il en condamne en général l'emploi; ce qu'il attaque, c'est le vers français, le vers alexandrin, qu'il déclare propre seulement à chatouiller plus ou moins agréablement l'oreille, et à favoriser l'emphase et la fausse pompe tragiques[2]. L'œuvre de Lessing est donc surtout critique. Ses idées positives sont bien moins nettes et bien moins fécondes. Il ne tient même pas beaucoup à un drame historique; il semble faire assez bon marché de la vérité de l'histoire; ce qu'il demande avant tout, c'est la vérité des caractères[3]. Le mélange du tragique et du comique, que nous verrons plus tard réclamé par la plupart des critiques novateurs, par Hugo surtout, le laisse très défiant. Sans doute ce mélange est conforme à ce que nous présente la nature; mais un esprit fini comme le nôtre, dit-il, ne peut embrasser tout entière la nature infinie; il doit se contenter de fixer son attention sur un point, d'en

1. 38e soirée, p. 219 et suiv. de la traduction de Suckau.
2. 11e soirée, p. 97.
3. Cf. notamment 30e soirée, p. 117 et suiv., 165 et suiv.

envisager un seul aspect; bref, Lessing n'admet le mélange du tragique et du comique que dans les cas très rares où ces deux éléments sont nécessairement liés l'un à l'autre, où la gravité provoque directement le rire, la tristesse la joie, ou réciproquement [1].

Malgré ce que ses idées ont encore d'indécis et d'hésitant, Lessing n'en a pas moins donné l'élan à tout un mouvement de critique de la tragédie classique française, et de revendication d'un art nouveau; d'Allemagne, ce mouvement devait passer en France. L'influence de Lessing en France ne fut pas immédiate; mais son disciple Guillaume Schlegel fut connu, lu et écouté par un assez grand nombre de Français. Dans son *Cours de Littérature Dramatique*, traduit en français en 1814, et signalé dès 1813 dans *l'Allemagne* de Mme de Staël, Schlegel défend les mêmes théories que Lessing, d'une façon plus méthodique, avec plus de hardiesse aussi dans la partie positive. Comme Lessing, il combat surtout les idées françaises. Il critique les unités de temps et de lieu, en montrant combien de beaux effets dramatiques elles empêchent de réaliser. Il condamne l'emphase et la froideur monotones du style tragique, les prétendues bienséances, qui nous obligent à prêter nos mœurs et notre langage aux anciens et rendent ainsi impossible toute pièce véritablement historique. Surtout, il attaque avec la plus grande vivacité et la dernière injustice notre vers alexandrin. En revanche il demande, et en cela il va plus loin que Lessing qui s'y montrait assez indifférent, un drame historique qui respecte la vérité du costume, du langage, des mœurs et des sentiments; il admet aussi beaucoup plus largement que ne le fait Lessing le

1. 44e soirée, p. 320 et suiv.

mélange de la familiarité et de la noblesse, du comique et du tragique.

Avant même la traduction de son ouvrage, ses idées pénètrent en France grâce à Mme de Staël et à son livre *De l'Allemagne* [1]. Elles y sont d'ailleurs bien atténuées et présentées sous une forme un peu hésitante; Mme de Staël signale les défauts de notre théâtre plutôt que les remèdes à y apporter; elle expose ce que font les Allemands sans recommander très nettement de les imiter. Elle se contente d'ordinaire de simples indications; mais ces indications, nombreuses et intéressantes, n'en rendaient pas moins la lecture de son livre très suggestive. Elle reconnaît que les Français ont plus d'habileté scénique; elle croit les pièces allemandes plus confuses, mais aussi plus vraies et plus émouvantes. Pour elle, les unités de temps et de lieu n'ont de valeur qu'autant qu'elles sont subordonnées à l'unité d'action; par conséquent, si un auteur pense mieux réaliser l'unité d'action en n'observant pas les deux autres, de quel droit le lui refuser en principe? Mme de Staël marque avec un peu plus de fermeté les inconvénients de l'uniformité tragique; et surtout, à la suite de Lessing et de Schlegel, elle insiste sur les défauts, non pas du vers en lui-même, mais du vers alexandrin. D'une façon générale elle critique l'obéissance aveugle aux règles et l'imitation servile des modèles. Mais quand il s'agit d'énoncer une théorie positive, elle devient très indécise. Elle sent quels puissants effets de contraste on peut tirer du rapprochement d'une scène comique avec une scène tragique, mais elle n'ose recommander l'emploi de semblables effets, dans la crainte que le mélange du tragique et du comique ne soit pas supporté

1. Cf. surtout le chapitre xv de la 2e partie.

sur une scène française. Elle est plus catégorique lorsqu'elle déclare que « la tendance naturelle du siècle, c'est la tragédie historique », et que cette tragédie historique, qu'elle appelle de tous ses vœux, nécessite des règles nouvelles. En somme, on sent que ce qui la frappe surtout, c'est une différence de nature entre les Allemands et les Français; elle constate et elle explique cette diversité bien plus qu'elle ne conseille d'imiter les Allemands en ce qui les distingue de nous.

Mais d'avoir introduit l'idée même de relativité en ces matières où les derniers classiques prétendaient édicter des règles absolues et immuables, c'était déjà une nouveauté féconde. Cette idée fait le fond de l'argumentation d'une très intéressante lettre de Manzoni en réponse à M. Chauvet, qui, en 1820, dans le *Lycée français*, avait adressé de graves reproches à son *Comte de Carmagnola*. Chauvet lui-même, critique modéré et intelligent, ne défend pas les unités de temps et de lieu, comme on avait coutume de le faire, au nom d'une prétendue vraisemblance, mais seulement parce qu'il les croit indispensables à l'unité d'action; et Manzoni montre facilement qu'il ne saurait y avoir là rien d'absolu, que c'est une question toute relative et que souvent l'absence de ces deux unités peut être précisément utile à l'unité d'action elle-même. Il blâme l'abus qu'on fait des mots de « bon goût », « bon sens », et les condamnations catégoriques et sans recours qu'on prétend porter en leur nom. Il est plus hésitant sur le mélange du sérieux et du grotesque qu'il n'ose ni approuver ni condamner absolument. En revanche, pour la vérité historique, il se montre très exigeant, beaucoup plus que ne le sera Hugo; il veut, à la différence de Lessing, que le poète s'attache scrupuleusement aux faits, même d'importance secondaire, que lui fournit l'histoire.

En France même, ces idées pénètrent de plus en plus, jusque dans l'esprit de ceux qui croient encore à la nécessité des règles. Dès 1809, Benjamin Constant, dans la préface de son *Wallstein*, adaptation du *Wallenstein* de Schiller, se déclare persuadé de l'utilité des règles dans le théâtre français, mais partisan du système allemand sur un point très important : la peinture non plus d'une passion abstraite, mais d'un caractère individuel. Guizot, dans sa préface à la nouvelle édition de la traduction de Shakspeare par Letourneur, reconnaît lui aussi l'existence de certaines règles ; mais il insinue que plusieurs d'entre elles, comme celle des unités de temps et de lieu, ne sont pas tout à fait indispensables ; il indique la grande importance que Shakspeare attache à l'homme, à l'individu, et il montre l'intérêt qu'auraient les Français à s'inspirer sur certains points des étrangers, et notamment du grand tragique anglais.

C'est alors que paraît, en 1823 et 1825, le *Racine et Shakspeare* de Stendhal. Il ne faudrait pas s'exagérer l'influence de Stendhal, qui fut, en réalité, presque nulle ; mais enfin, il a, en France, précédé presque immédiatement Hugo, et, à ce titre, il est intéressant de l'étudier. Ce qui le caractérise surtout, c'est qu'il n'apporte plus, dans la défense des idées nouvelles, la modération, et l'on pourrait presque dire la timidité dont avaient fait preuve jusqu'alors la plupart des partisans qu'elles avaient trouvés en France, y compris Mme de Staël. Il donne à ses idées un tour bien plus paradoxal : mais il les rend aussi bien plus superficielles, en recherchant presque uniquement le plaisir immédiat que le drame doit produire sur le spectateur. Sa discussion sur les unités, sur les convenances tragiques, manque tout à fait de profondeur. Dans la tragédie historique, ce

qu'il voit surtout, c'est le décor; et c'est pour cela qu'il repousse l'unité de lieu : le théâtre doit nous représenter avec exactitude les divers lieux où s'est passée l'action dans la réalité. Il n'y a chez Stendhal que deux idées bien nettes, et toutes deux négatives. La première peut se résumer en deux mots : plus de règles, plus de modèles; pour lui, le romanticisme consiste, en tous temps, à oser, à inventer; le classicisme, à ne marcher qu'armé de modèles et de règles. La seconde, c'est la condamnation absolue, impitoyable, du vers français, de l'alexandrin : c'est peut-être, dans tout son livre, l'idée à laquelle il tient le plus. Mais cette exagération même, et cette critique purement négative, ne donnent pas une idée si fausse du mouvement romantique; et nous verrons combien l'on retrouve encore de cette inspiration dans la Préface de *Cromwell.*

Ainsi ces théories qui tendent à la destruction des règles et des bienséances tragiques, à la création d'un drame plus vrai, historique et vivant à la fois, prennent de la force et de la consistance. Hugo lui-même, assez peu romantique au début, comme le prouvent ses premiers articles, se laisse bientôt entraîner à suivre le mouvement. Déjà en 1824, dans la *Muse française*, il repousse les vieilleries de la tragédie, il demande un peu plus de vérité et de vie. Dans la préface des *Nouvelles Odes* de février 1824, il déclare toujours qu'il ne fait pas de différence entre classiques et romantiques, mais en même temps il reconnaît le rapport de chaque littérature avec son temps, et il demande que la littérature moderne soit l'expression du temps présent. Dans la préface d'octobre 1826, il refuse d'admettre ce qu'on appelle la dignité, les convenances, les limites de tel ou tel genre; il veut que le poète s'attache à un seul modèle, la nature; il raille la manie de l'imitation et il

revendique pour le génie le droit de se développer en pleine liberté, en pleine spontanéité. On voit se dessiner déjà la pensée essentielle de la Préface de *Cromwell.*

III

Ce qui, en effet, constitue la véritable unité de la Préface, ce qui forme le lien entre les diverses théories qu'Hugo y expose et qu'il n'a guère fait qu'emprunter à ses prédécesseurs, ce n'est pas, au fond, le système historico-philosophique du début, c'est l'inspiration d'une idée permanente et directrice. Et, cette idée n'est autre que celle de Stendhal, celle aussi qui apparaît déjà dans les premiers articles d'Hugo et dans ses précédentes préfaces : l'idée de l'abolition de toutes les règles, de l'abandon de tous les modèles, de la liberté absolue de l'art. « Mettons, s'écrie Hugo, mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes !... Il n'y a ni règles, ni modèles. » Et rarement sa verve est mieux inspirée, rarement sa critique est plus alerte et plus incisive, que dans la page où il raille la manie de l'imitation et le besoin de toujours s'appuyer sur une autorité. « On répète néanmoins, et quelque temps encore sans doute on ira répétant : — Suivez les règles ! Imitez les modèles ! Ce sont les règles qui ont formé les modèles ! — Un moment ! Il y a en ce cas deux espèces de modèles, ceux qui se sont faits d'après les règles, et, avant eux, ceux d'après lesquels on a fait les règles. Or dans laquelle de ces deux catégories le génie doit-il se chercher une place ?... Et, voyons, qui imiter ? Les anciens ? Nous venons de prouver que leur théâtre n'a aucune coïncidence avec le nôtre.... Les modernes ? Ah !

imiter des imitations! grâce![1] » D'une part, ajoute-t-il, on crie : « Imitez les modèles! » d'autre part, on proclame que « les modèles sont inimitables ». Et pourtant quand, à force de labeur, un auteur est arrivé à produire quelque calque décoloré des maîtres, les censeurs s'écrient tantôt : Cela ne ressemble à rien! tantôt : Cela ressemble à tout!

Devant les prétentions de cette école de critique, Hugo revendique la liberté, à laquelle il se plaint que la littérature soit jusqu'ici restée étrangère. « Le temps en est venu, et il serait étrange qu'à cette époque la liberté, comme la lumière, pénétrât partout, excepté dans ce qu'il y a de plus nativement libre au monde, les choses de la pensée[2]. » Les hommes de génie doivent jouir d'une liberté entière, absolue; et des autres, il n'y a pas à s'occuper. « L'art ne compte pas sur la médiocrité. Il ne lui prescrit rien, il ne la connaît point, elle n'existe point pour lui, l'art donne des ailes et non point des béquilles[3]. » Cette idée de la liberté absolue du génie, que l'on doit laisser se développer dans toute sa spontanéité native, a toujours été particulièrement chère à Hugo; dans la Préface même, il y revient en plusieurs endroits. La critique, selon lui, n'a jamais fait qu'affaiblir et dégoûter le génie. Il insiste longuement sur les malheurs plus ou moins réels de ce pauvre Corneille, « ce génie tout moderne, tout nourri de moyen âge et d'Espagne », qu'une critique malveillante et acharnée a « forcé de mentir à lui-même et de se jeter dans l'antiquité ». Il insinue que Racine, qu'il n'ose pas désavouer et qu'il préfère compromettre aux yeux des classiques, s'il eût eu plus de courage contre les préjugés de son

1. P. 42-43.
2. P. 44.
3. P. 43.

siècle, eût composé tout autrement certaines de ses pièces, et nous eût donné quelques belles scènes romantiques qu'Hugo se charge même de lui indiquer. Rechercher et signaler les défauts de grands poètes est d'une critique mesquine qu'il ne saurait assez condamner. Lui qui plus tard n'admettra que la critique perpétuellement admirative de Paul de Saint-Victor, il demande déjà, avec Chateaubriand, qu'on abandonne « la critique mesquine des défauts pour la grande et féconde critique des beautés ». Il va plus loin, il développe la théorie, qui elle aussi lui fut toujours chère, des défauts nécessaires du génie, naturellement et indissolublement liés à ses qualités; il compare le génie au chêne « au port bizarre, aux rameaux noueux, au feuillage sombre, à l'écorce âpre et rude.... Et c'est à cause de cela qu'il est le chêne [1]. »

Ainsi liberté absolue, développement sans entraves de la personnalité du poète, épanouissement complet de ce qu'on a coutume d'appeler ses défauts, aussi bien que de ses qualités, tel est l'idéal d'Hugo. Pourtant n'y met-il absolument aucune restriction? n'y a-t-il rien qui doive définir et délimiter en quelque façon cette liberté? Il est trop sensé pour le nier, et, dans la page même où il lance les jeunes poètes à l'assaut des vieilles règles, il fait nettement les réserves nécessaires. « Il n'y a ni règles ni modèles, ou plutôt il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature, qui planent sur l'art tout entier, et les lois spéciales qui, pour chaque composition, résultent des conditions propres à chaque sujet [2]. » Il a beau s'empresser d'ajouter un peu plus loin : « Du reste, ces règles-là ne s'écrivent pas dans les poétiques », il n'importe : voilà qui restreint déjà singuliè-

1. P. 73.
2. P. 44.

rement la portée de ses affirmations et de ses revendications. Qui ne serait prêt en effet à acquiescer à ces déclarations, surtout dans la forme très vague et très générale qu'il leur donne volontairement? Sans doute de son temps quelques critiques, comme Népomucène Lemercier, ne se faisaient pas faute de promulguer et de codifier une série de règles d'une minutie et d'une rigueur excessives, de prendre, en un mot, les conditions particulières de certains sujets pour des lois générales de l'art. Et, par là, la protestation d'Hugo était nécessaire et justifiée. Mais, en vérité, sur ce point, qui est peut-être le point essentiel, la Préface n'a ni l'audace, ni la nouveauté, ni l'originalité d'idées qu'elle affecte d'avoir; elle est simplement une protestation sensée, juste, et paradoxale seulement en apparence, contre les excès d'une certaine critique. Ramené à ces proportions plus modestes, son rôle, d'ailleurs, est loin d'avoir été inutile; elle contribua à détruire à jamais ce genre de critique, à donner l'intelligence pratique des vrais principes qu'en théorie nul ne contestait; et par là elle a pu ouvrir la voie à la critique large et féconde du XIXe siècle, qui, en effet, ne juge pas les œuvres suivant un code de règles tout fait, mais bien d'après « les lois générales de la nature, qui planent sur l'art tout entier, et les lois spéciales qui, pour chaque composition, résultent des conditions propres à chaque sujet ».

IV

Si maintenant nous entrons dans le détail des idées énoncées et défendues dans la Préface, nous les diviserons tout naturellement en deux parties : une partie destructive, où Hugo indique quels sont les règles et

les usages dont il croit nécessaire de s'affranchir, et une partie constructive, où il expose le système dramatique par lequel il veut les remplacer. Il convient d'y joindre une partie que l'on pourrait appeler conservatrice, dans laquelle, réagissant contre quelques excès de l'école nouvelle, il défend sur certains points les idées de modération et de bon goût.

Pour la partie destructive, l'œuvre d'Hugo, si on l'examine dans le détail, peut se caractériser d'un mot. Après avoir, comme nous l'avons vu, nié d'une façon générale et absolue toutes les règles, à chaque règle ou prétendue règle de la tragédie classique il oppose la revendication d'une liberté nouvelle. Du reste il n'insiste jamais beaucoup, sentant que ce serait assez inutile, et que la bataille, sur ce point, est désormais à peu près gagnée. Il se contente le plus souvent de quelques railleries faciles et très superficielles.

Il s'étend encore avec quelque développement sur la question des unités de temps et de lieu. Il montre sans peine l'invraisemblance de « ce vestibule, ce péristyle, cette antichambre, lieu banal où nos tragédies ont la complaisance de venir se dérouler, où arrivent, on ne sait comment, les conspirateurs pour déclamer contre le tyran, le tyran pour déclamer contre les conspirateurs, chacun à leur tour, comme s'ils s'étaient dit laconiquement :

Alternis cantemus, amant alterna Camenae [1]. »

Cette prétendue règle empêche le poète de mettre sur la scène précisément tout ce que son sujet offre d'intéressant, de caractéristique. Après Stendhal, Hugo soutient que « la localité est un des premiers éléments de la réalité ». L'unité de temps n'est pas moins absurde,

1. P. 34-35.

elle qui prétend « verser la même dose de temps à tous les événements, appliquer la même mesure sur tout », comme « un cordonnier qui voudrait mettre le même soulier à tous les pieds [1] ». Cependant Hugo va un peu plus au fond des choses, et il en revient à l'idée sur laquelle Manzoni avait fondé toute son argumentation : si les deux unités peuvent avoir quelque valeur, ce n'est pas pour de prétendues raisons de vraisemblance, mais uniquement par leur subordination à la troisième unité, la seule essentielle. Mais, une fois arrivé à ce point, et quand il s'agit de démontrer qu'elles sont en général inutiles et même nuisibles à l'unité d'action, Hugo s'en tire par un ingénieux sophisme : par cela même que l'unité d'action existe, dit-il, « elle exclut les deux autres : il ne peut pas plus y avoir trois unités dans le drame que trois horizons dans un tableau [2] ». Comme argument, ce serait un peu mince, si réellement il y avait grand besoin d'arguments. Hugo fait mieux, il pose la question sur son véritable terrain, lorsqu'il déclare, après Manzoni, que tout cela est relatif : les unités peuvent avoir des avantages, elles peuvent par exemple empêcher l'action de tomber dans la confusion, mais il n'y a là rien d'absolu; tout doit dépendre de la nature de chaque sujet et de ses conditions particulières. « Ce sont là des obstacles propres à tels ou tels sujets, et sur lesquels on ne saurait statuer une fois pour toutes. C'est au génie à les résoudre, non aux poétiques à les éluder [3]. » Au fond, Hugo n'attache pas une grande importance à la question des unités, et elle n'en a plus en effet. Ainsi *Cromwell* lui-même, malgré sa longueur, est, comme il le fait remarquer, presque

1. P. 37.
2. P. 38
3. P. 38.

fidèle aux unités; ce qui ne l'empêche pas d'être, dans sa pensée, le type du drame romantique.

Hugo s'étend moins encore sur les « convenances », les « bienséances », le « bon goût », tous ces mots élastiques que les classiques avaient coutume d'opposer aux romantiques comme des arguments sans réplique. Il se borne à quelques phrases railleuses ou agressives. « Que de beautés pourtant nous coûtent les *gens de goût*, depuis Scudéry jusqu'à La Harpe! On composerait une bien belle œuvre de tout ce que leur souffle aride a séché dans son germe. » — « Ce qu'il faut détruire avant tout, c'est le vieux faux goût. » Il se moque avec assez de verve de cette noblesse de convention, et il montre non sans habileté que rien n'est plus commun ni plus bas. En somme, ici encore, il ne daigne pas discuter; il combat ses adversaires moins en attaquant leurs théories qu'en leur opposant les siennes propres, et en particulier sa théorie du grotesque.

V

C'est en effet la théorie du grotesque qui est l'élément essentiel de toute la partie positive, constructive de la Préface; c'en est aussi le plus original et le plus nouveau, sinon le plus solide. Sans doute, avant Hugo, Schlegel, entre autres, avait admis le mélange de la familiarité et de la noblesse, du comique et du tragique; mais Mme de Staël, Manzoni se montraient très hésitants; la cause, sur ce point, était loin d'être gagnée. Et puis le mélange du tragique et du comique n'est pas le tout de la théorie du grotesque, telle que l'entend Hugo; il n'en est même pas peut-être la partie la plus importante. Hugo donne à cette théorie une plus

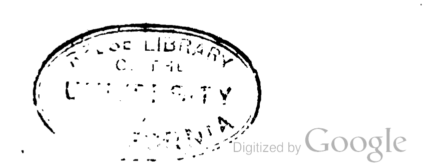
grande ampleur et une autre portée. On sait toute la place qu'il lui consacre; et l'on pourrait dire que c'est pour elle, et pour elle seule, qu'il a construit son système philosophico-historique. D'après lui, l'introduction du grotesque dans l'art, la représentation du laid aussi bien que du beau, est la caractéristique essentielle de la forme moderne de la littérature, du drame. Cet élément nouveau est dû au christianisme, qui a montré à l'homme que sa nature est double, qui lui a fait voir sa misère à côté de sa grandeur. Par conséquent la muse moderne « sentira que tout dans la création n'est pas humainement *beau*, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. Elle se demandera si la raison étroite et relative de l'artiste doit avoir gain de cause sur la raison infinie, absolue, du créateur; si c'est à l'homme à rectifier Dieu, si une nature mutilée en sera plus belle.... Elle se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit [1]. » Sous cette phraséologie déclamatoire et à prétentions philosophiques, sous cet amas d'antithèses qui remplacent le raisonnement et la pensée, il est pourtant facile de dégager cette pensée essentielle : l'art ne doit point *choisir* dans la nature; il ne doit pas prétendre à la *rectifier*, à l'embellir, à l'ennoblir, il doit s'attacher au contraire à la reproduire exactement telle qu'elle est, et sous tous ses aspects. Par conséquent le laid aussi bien que le beau, le difforme aussi bien que le gracieux peuvent et doivent être des types d'imitation. Cette théorie provient surtout de la

1. P. 16-17.

fureur d'antithèse qui possède Hugo; il ne faudrait peut-être pas le pousser beaucoup pour lui faire déclarer que le drame doit mettre sur la scène le sublime et le grotesque dans des proportions en quelque sorte équivalentes et de façon qu'ils se fassent à peu près exactement contrepoids; il a l'air d'y attacher une importance philosophique et quasi métaphysique. Mais, là-dessous, il faut reconnaître aussi deux idées plus positives et plus pratiques, qui ne sont pas sans intérêt ni sans valeur.

La première, c'est l'idée du mélange, dans le drame, du tragique et du comique. Nous avons vu à quelles résistances se heurtait, en France du moins, un pareil système. Il est pourtant beaucoup moins audacieux et moins paradoxal que l'ensemble de la théorie du grotesque de la Préface. Il se réduit à cette idée, après tout très raisonnable et très acceptable, que l'uniformité et la monotonie ne sont guère favorables à l'expression d'une émotion sincère, que le contraste produit parfois les effets les plus puissants, et que rien ne fait mieux ressortir dans certains cas la situation la plus tragique qu'une scène comique et même burlesque. « Le contact du difforme, dit Hugo, a donné au sublime moderne quelque chose de plus pur, de plus grand, de plus sublime enfin que le beau antique, et cela doit être[1] »; et, dans un développement heureux et poétique, il montre qu'en face des créations monstrueuses et grotesques de l'imagination populaire du moyen âge, on trouve des types d'un charme éthéré, d'une suavité angélique que n'a pas connus l'imagination des anciens. A vrai dire c'est là détourner un peu la question. Hugo se place au point de vue des personnages eux-mêmes, et prétend prouver que l'introduction du grotesque, qui

1. P. 22.



« jouera le rôle de la bête humaine », permettra aux types sublimes de se dégager de tout alliage impur. Or il s'agit uniquement du spectateur, et de l'impression à produire sur lui par des effets de contraste. Mais ces effets eux-mêmes, Hugo en a bien compris l'importance et a senti tout le parti qu'on en pouvait tirer.

D'ailleurs il y a autre chose et plus dans la théorie du grotesque. Ce que veut Hugo, c'est bien moins le mélange des genres, que la représentation exacte et minutieuse de la réalité sous tous ses aspects, de ce qu'il appelle le caractéristique. Et il y tient beaucoup plus même qu'au respect de la vérité de l'histoire. Sans doute il demande un drame historique; mais est-ce bien là le mot qui convient? Il est intéressant de comparer sur ce point ses idées à celles de Manzoni. Manzoni refuse absolument au poète le droit de modifier l'histoire en quoi que ce soit, même sur les faits les moins importants et les moins connus; le poète, d'après lui, devrait être heureux d'y trouver comme un fil conducteur qui lui permettra d'arriver à la connaissance des mobiles réels de ses personnages. Hugo se soucie beaucoup moins de semblables considérations; il est le premier à demander que le poète complète l'histoire, qu'il « ressuscite », qu'il fasse œuvre d'inventeur et de créateur.

Mais alors qu'entend-il exactement par le caractéristique? D'abord la représentation aussi vraie et aussi fidèle que possible des choses et des événements; ensuite la peinture de tous les traits du caractère individuel des personnages. Pour ce qui est de la première, il demande qu'on ne *fasse* pas, comme on dit d'ordinaire, de la *couleur locale*, mais que le drame soit tout imprégné de la couleur du temps où il est censé se passer. Malheureusement, après cette sage déclaration, et dès qu'il entre dans le détail, il semble s'attacher précisément à

tout ce que l'histoire nous offre de plus extérieur. Certains passages sur l'importance de la *localité* exacte — « Le poète oserait-il assassiner Rizzio ailleurs que dans la chambre de Marie Stuart, poignarder Henri IV ailleurs que dans cette rue de la Ferronnerie, tout obstruée de haquets et de voitures[1] ? » — rappellent les idées et la manière toutes superficielles de Stendhal.

Plus importante est la peinture des caractères, que Benjamin Constant, dans la préface de *Wallstein*, oppose déjà, et en marquant sa préférence pour elle, à la simple peinture abstraite des passions. Là encore Hugo reste assez superficiel et se contente de l'extérieur et de l'apparence des choses. Le but de l'art, dit-il, est « d'illuminer à la fois l'intérieur et l'extérieur des hommes ; l'extérieur, par leurs discours et leurs actions ; l'intérieur, par les *a parte* et les monologues ; de croiser, en un mot, dans le même tableau, le drame de la vie et le drame de la conscience[2] ». Dans la pratique (et il est à peu près fatal qu'il en soit ainsi, dans un dessein aussi ample et aussi complexe), le « drame de la vie » risque fort de reléguer à l'arrière-plan le « drame de la conscience ». Hugo veut peindre non seulement un homme célèbre, mais toute une époque de crise « avec ses mœurs, ses lois, ses modes, son esprit, ses lumières, ses superstitions, ses événements, et son peuple que toutes ces causes premières pétrissent tour à tour comme une cire molle[3] ». « On conçoit, ajoute Hugo non sans quelque fatuité, qu'un pareil tableau sera gigantesque. » Oui, on le conçoit sans peine, s'il peut être réalisé ; mais il est à craindre surtout qu'il ne soit bien touffu, et par conséquent bien confus ; et tout ce qui n'est pas purement

1. P. 36.
2. P. 49.
3. P. 68.

extérieur, tout ce qui n'attire pas les regards au premier abord, court grand danger d'être étouffé et de disparaître.

Mais, à côté du « drame de la vie », Hugo veut nous montrer aussi le « drame de la conscience »; à côté de « toute une époque de crise », il veut nous peindre « tout un homme d'élite ». Comment donc va-t-il le représenter? « Avec son caractère, son génie qui s'accouple à son caractère, ses croyances qui les dominent tous deux, ses passions qui viennent déranger ses croyances, son caractère et son génie, ses goûts qui déteignent sur ses passions, ses habitudes qui disciplinent ses goûts, musèlent ses passions[1]. » Qui ne voit combien cela reste superficiel? Et si l'on veut en avoir la sensation plus nette encore, il suffit de lire la page où Hugo nous dit quels traits il a voulu donner à son Cromwell. « A côté de l'homme de guerre et de l'homme d'État », il s'est proposé de crayonner « le théologien, le pédant, le mauvais poète, le visionnaire, le bouffon, le père, le mari, l'homme-Protée, en un mot le Cromwell double, *homo et vir*[2] ». On voit donc ce que c'est, pour Hugo, que la peinture du caractère. Il veut que le poète nous donne çà et là dans sa pièce comme un exemple de toutes les particularités, des plus importantes aussi bien que des plus insignifiantes, que l'histoire (et souvent aussi la légende) nous montre dans un héros. On comprend qu'avec un pareil procédé le drame manque tout à fait de proportions, que l'accessoire y masque l'essentiel, que les apparences extérieures y dominent la réalité profonde des choses. En somme ce système consiste à mettre en scène, en un perpétuel contraste qui les fera ressortir d'une façon plus sail-

1. P. 67.
2. P. 61.

lante, les traits les plus opposés, et en apparence les plus contradictoires; à retomber en un mot dans l'éternelle antithèse qui est l'idée fixe d'Hugo. Dans la pratique, cela revient à peindre, à côté des traits les plus nobles, les plus sublimes et les plus terribles, tous les traits grossiers, bas ou bouffons que l'on peut toujours découvrir chez les plus grands hommes. Et voilà comment la théorie du caractéristique, au lieu d'être un effort vers une imitation plus exacte de la réalité, n'est plus guère, pour Hugo, qu'un aspect particulier de sa théorie de l'introduction du grotesque dans l'art.

VI

Il reste à étudier un dernier aspect de la Préface, et non le moins curieux à coup sûr. Hugo n'est pas partout le destructeur impitoyable, le révolutionnaire violent, le novateur effréné, que l'on a parfois voulu voir en lui. En certains points, au contraire, loin d'aller jusqu'aux plus extrêmes conséquences de ses idées, il résiste aux excès et aux entraînements de quelques romantiques peu intelligents ou trop exaltés. Cette partie que l'on pourrait appeler la partie conservatrice, ou du moins la partie modérée de la Préface, n'en est peut-être pas la moins bien venue ni la moins féconde. Elle fut très remarquée dès l'apparition même de *Cromwell*, et c'est elle que, dans les deux intéressants articles du *Globe* qu'il consacre à la Préface[1], Charles de Rémusat s'attache surtout à mettre en lumière.

Contre certains romantiques exagérés, ou bien plutôt, comme il le dit très justement, contre certains partisans

1. 26 janvier et 2 février 1828, t. VI, p. 155 et 171.

peu avancés du romantisme, qui comprennent mal les principes de l'école nouvelle, Hugo soutient que « la vérité de l'art ne saurait être, ainsi que l'ont dit plusieurs, la réalité *absolue* », qu'une limite infranchissable « sépare la réalité selon l'art de la réalité selon la nature », que « le domaine de l'art et celui de la nature sont parfaitement distincts [1] ». L'art ne doit pas, ne peut pas être la reproduction exacte, matérielle en quelque sorte, de la réalité; Hugo montre très justement, et d'ailleurs très facilement, qu'il y a là une impossibilité absolue. L'art doit, dans une certaine mesure, corriger la nature, ou plutôt il ne doit pas la corriger, mais il doit la faire voir sous un certain angle, concentrer en quelque sorte sur un seul point les rayons qu'elle émet dans tous les sens. L'art est bien un miroir où se réfléchit la nature; mais ce n'est pas un miroir ordinaire qui renvoie les rayons toujours affaiblis et décolorés; c'est un miroir convergent qui les ramasse en faisceau, et qui leur donne ainsi une force et une pénétration toutes nouvelles. Et c'est parce que le théâtre, mieux que tout autre genre littéraire, peut ainsi condenser la réalité, parce qu'il est, comme dit Hugo, « un point d'optique », qu'il est la forme la plus vivante et la plus parfaite de l'art moderne. Au fond, on reconnaît aisément ici cette pensée qu'il y a des conventions inévitables, nécessaires à toute œuvre d'art, à toute œuvre dramatique surtout; et voilà qui restreint encore une fois singulièrement la négation générale et catégorique de toutes les règles. Cette idée, d'ailleurs, Hugo avait pu la trouver chez tous ses devanciers, chez Mme de Staël, chez Manzoni, chez Stendhal; mais elle était pour eux une arme contre les classiques qui pré-

1. P. 46-47.

tendaient imposer les unités au nom du respect de la « vraisemblance ». Hugo, au contraire, et c'est ce qui fait son originalité, la retourne contre certains adeptes maladroits et inintelligents du romantisme.

Les théories d'Hugo ne sont pas moins sages en ce qui regarde la langue. Il montre le plus vif souci de sa correction et de sa pureté. Non qu'il prétende la contraindre en rien ni chercher à la fixer; il ne veut pas de la correction toute de surface et toute grammaticale de l' « école descriptive », mais de « cette correction intime, profonde, raisonnée, qui s'est pénétrée du génie d'un idiome ». La langue doit oser, créer, inventer; elle n'est pas, comme on l'a dit, et comme il l'a dit imprudemment lui-même, et elle ne saurait être fixée : elle est sans cesse en marche, comme l'esprit humain, et être fixée équivaudrait pour elle à périr; mais nul mieux qu'Hugo n'a montré combien il importe de respecter avant tout ses lois et son génie.

Enfin ce qu'il y a de plus intéressant dans cette partie conservatrice de la Préface, c'est la très belle et très énergique défense du vers. De tout le système de la tragédie classique, c'était le vers alexandrin qui était le plus attaqué, sous l'influence d'idées étrangères, et plus particulièrement allemandes. Nous avons vu que Lessing, Schlegel, incapables de sentir le rythme et le charme de notre vers alexandrin, si différent du vers allemand, anglais ou italien, trompés d'ailleurs par la froideur et la platitude ordinaire des versificateurs pseudo-classiques, ne trouvent au vers français que des défauts. Sa pompe et son emphase perpétuelles ne peuvent, d'après eux, que nuire à l'expression de sentiments simples et vrais; et ils lui opposent avec une méprisante supériorité la souplesse du vers allemand, dont le rythme, semblable, assurent-ils orgueilleusement, à

celui du vers grec, sait rendre les moindres nuances du sentiment. Mme de Staël, imbue sur ce point comme sur tant d'autres des idées allemandes, conclut, puisque les Français ne connaissent pas d'autre système de versification, qu'il faut écrire le drame en prose, et souhaite qu'on puisse « sortir de l'enceinte que les hémistiches et les rimes ont tracée autour de l'art ». Quant à Stendhal, il est l'ennemi acharné et irréconciliable du vers, et l'on peut dire que la suppression de l'alexandrin est peut-être la seule pensée bien arrêtée de *Racine et Shakspeare*, et qu'elle en constitue la véritable unité. L'alexandrin « n'est souvent qu'un cache-sottises », il empêche de réaliser les plus beaux effets dramatiques, tandis que le vers italien ou anglais permet de tout dire. C'est surtout la tirade que Stendhal a en haine. « J'aimerais mieux encore, dit-il, voir conserver les deux unités que la tirade. » Et voici enfin comme il définit la tragédie romantique : « C'est la tragédie *en prose* qui dure plusieurs mois et se passe en des lieux divers. » On commence à songer beaucoup à une espèce de mélodrame, qui serait bien écrit. Le mélodrame avait alors une vogue extraordinaire, et il ne fut pas sans exercer une grande influence sur le drame romantique, mais sa faiblesse de style et de pensée le rejetait absolument en dehors de la littérature. Schlegel le déplore, et l'on sent que c'est de ce côté qu'il attendrait une rénovation du théâtre; Stendhal dit clairement qu'il souhaiterait un « mélodrame écrit en style raisonnable ».

Hugo s'élève très vivement contre ces dangereuses théories. Sans doute il comprend que quelques critiques aient pu être amenés à les soutenir par la platitude de la versification de certaines tragédies; seulement il prétend prouver que ce n'était pas au vers qu'il fallait s'en prendre, mais bien aux versificateurs, et que le vers,

quand il est bien compris et habilement fait, est le plus parfait des instruments pour le poète dramatique. « Le vers est la forme optique de la pensée. Voilà pourquoi il convient surtout à la perspective scénique. Fait d'une certaine façon, il communique son relief à des choses qui, sans lui, passeraient insignifiantes et vulgaires. Il rend plus solide et plus fin le tissu du style[1]. » Pour le vers comme pour la langue d'ailleurs, Hugo veut innover dans une certaine mesure; il a écrit une admirable page pour réclamer un vers qui fût plus souple, plus libre, plus varié dans ses effets, mais sans jamais viser à l'effet. Il lui demande même des audaces devant lesquelles aurait reculé d'horreur la grave tragédie classique, il dit que le vers « n'a rien à imposer au drame, et doit au contraire tout recevoir de lui pour tout transmettre au spectateur français, latin, textes de lois, jurons royaux, locutions populaires, comédie, tragédie, rire, larmes, prose et poésie[2] ». Mais, malgré ces hardiesses, il n'en reste pas moins qu'en prenant la défense du vers, si souvent et si âprement attaqué, Hugo a fait une œuvre que l'on peut assez justement appeler conservatrice, en tout cas une œuvre de novateur sage et modéré.

Cette attitude d'Hugo se rattache d'ailleurs à une idée plus générale et plus haute, et qui lui tient fort à cœur. C'est l'horreur du commun, de la médiocrité, à qui l'emploi de la prose dans le drame ouvrirait tout grand l'accès du théâtre. Il s'oppose très énergiquement à la confusion que l'on pourrait être tenté de faire entre le vulgaire ou le trivial, et le grotesque dont il recommande au contraire de faire usage. « Le vulgaire et le trivial même, dit-il, doit avoir un accent[3]. » Pour lui,

1. P. 54.
2. P. 55.
3. P. 50.

d'ailleurs, c'est du côté des pseudo-classiques que l'on doit chercher le vulgaire et le trivial, et nous avons vu avec quelle verve et quelle habileté il le démontre. Après tout, c'est de bonne guerre; et là encore, en s'opposant à de dangereux excès, il a fait œuvre de bon sens et de bon goût.

VII

Si nous cherchions maintenant quelles ont été les conséquences pratiques immédiates de la Préface, nous aurions aussitôt sous la main un excellent document : le drame même de *Cromwell*. Quoi qu'en dise Hugo, *Cromwell* est bien fait pour la Préface, bien qu'il ait été peut-être écrit avant elle; il est une véritable application méthodique et voulue des théories qu'elle proclame et qu'elle défend. Or une étude même superficielle de Cromwell montrerait facilement combien Hugo, dans la mise en œuvre même de ses propres idées, est resté loin de la réalisation du grand drame qu'il rêvait. La magnifique théorie du grotesque, esquissée par lui avec tant d'ampleur, s'évanouit et se fond en quelque sorte dans la pratique; il n'a pas réussi à nous donner une vue ample et complète de tous les aspects de la nature et de la vie. Le mélange du comique et du tragique lui-même n'arrive jamais à produire des effets de contraste bien heureux; les quelques scènes comiques, on pourrait plutôt dire burlesques, de *Cromwell*, ne font guère ressortir les autres, et dans les scènes tragiques les traits soi-disant comiques qu'Hugo a voulu y mêler n'aboutissent qu'à de simples antithèses. Quant au caractéristique, il abonde en effet; tout est à peu près sur le même plan, tout se mêle et se brouille;

la foule indifférente des comparses masque souvent la figure de Cromwell; et, dans le personnage lui-même, la multitude des petits traits secondaires nous désoriente complètement et nous fait perdre de vue l'essentiel. On n'en emporte qu'une impression désordonnée et confuse; ainsi l'unité d'impression, la seule qu'Hugo reconnaisse et qu'il défende énergiquement, est gravement compromise. Et l'étude non plus de *Cromwell*, pièce faite uniquement pour défendre une théorie poétique, mais de tout le reste du théâtre d'Hugo, montrera combien les idées positives de la Préface sont restées en général impuissantes et infécondes, ou plutôt combien peu leur auteur a réellement essayé de les appliquer dans ses drames. La seule chose qui sauve *Cromwell*, et qui fera aussi le principal mérite des autres pièces, c'est le style, c'est la versification; or c'est précisément sur ce point que Victor Hugo s'est montré modéré et presque conservateur.

Ainsi, ce n'est pas par sa partie constructive, ce n'est pas comme théorie d'un art nouveau que la Préface a quelque valeur et quelque portée; d'ailleurs nous avons constaté que la plupart des idées de Victor Hugo avaient été déjà plus d'une fois exposées avant lui. Mais, après tout, qu'est-ce que cela prouve? Qu'il n'a pas su forger une poétique qu'on pût opposer à la poétique vieillie de la tragédie? Mais cela, il le dit lui-même; il se défend à plusieurs reprises, et avec quelque insistance, d'avoir voulu bâtir un système et créer par conséquent des règles nouvelles. Sans doute, en l'affirmant aussi catégoriquement, il n'était peut-être pas tout à fait sincère, et il en disait plus qu'il n'en pensait; en ce cas, l'événement aura prouvé qu'il avait raison plus encore qu'il ne le croyait lui-même. Son grand mérite, c'est d'avoir définitivement détruit la vieille tragédie, de l'avoir

rendue désormais absolument impossible. Les armes qu'il a employées lui ont toutes été fournies par ses devanciers, mais c'est lui qui a su s'en servir, et s'en servir victorieusement. Il ne s'attarde plus aux détails, il s'élance à l'assaut de l'ensemble des positions classiques, il les emporte de vive lutte, et, après lui, l'ennemi ne peut plus se relever de sa défaite. Il achève la victoire, il fait sentir à tous qu'elle est irrévocable, il l'enregistre dans l'histoire. Mais il n'est pas l'initiateur, il n'est que le porte-parole d'un mouvement déjà très avancé auquel il apporte, au dernier moment, l'appui décisif de son autorité et de son génie. Et ce mouvement lui-même a pour but bien moins le triomphe de certaines idées positives et l'établissement d'une poétique nouvelle, que la destruction des vieux moules étroits et surannés qui emprisonnaient la pensée et l'art. Plus de ces vieilleries, plus de ces entraves, liberté pleine et entière; à une société nouvelle il faut une littérature nouvelle. Et c'est dans le passage suivant que l'on trouve peut-être le plus nettement la véritable inspiration de la Préface et le vrai sens du mouvement romantique. « Il y a aujourd'hui l'ancien régime littéraire comme l'ancien régime politique. Le dernier siècle pèse encore presque de tout point sur le nouveau.... Ce qu'il faut détruire avant tout, c'est le vieux faux goût. Il faut en dérouiller la littérature actuelle. C'est en vain qu'il la ronge et la ternit. Il parle à une génération jeune, sévère, puissante, qui ne le comprend pas. La queue du dix-huitième siècle traîne encore dans le dix-neuvième, mais ce n'est pas nous, jeunes hommes qui avons vu Bonaparte, qui la lui porterons[1]. »

1. P. 70-71.

CHAPITRE XII

LE DRAME ROMANTIQUE AVANT HUGO

I

La tragédie pseudo-classique, malgré les œuvres de quelque valeur qu'elle a produites, était si faible, si stérile, si ennuyeuse que, vers 1825, même les plus obstinés partisans des vieilles traditions durent finir par reconnaître son impuissance. Depuis de longues années déjà cette faiblesse évidente avait suscité les critiques d'esprits ouverts et indépendants : Benjamin Constant, Schlegel, Mme de Staël, Guizot, Manzoni, Stendhal; *De l'Allemagne* jusqu'à la *Préface de Cromwell* se sont en effet succédé à intervalles rapprochés les manifestes en faveur de la réforme du théâtre. Voici maintenant que nous allons assister à la constitution de la forme dramatique nouvelle qui va satisfaire à ces réclamations et remplacer la tragédie pseudo-classique, à l'éclosion du drame romantique.

Pendant que dans les journaux, dans les revues et dans les salons se prolongeait et se renouvelait chaque jour la lutte autour des deux unités et des convenances de la tragédie, pendant que certains classiques met-

taient à défendre des positions désespérées bien plus d'acharnement que leurs adversaires n'avaient d'audace à les emporter, le mouvement de réforme se manifestait sur la scène même, en dehors presque de toutes ces discussions théoriques. Le théâtre se transforma de lui-même, parce qu'on s'y ennuyait et qu'on voulut s'y amuser. « Nos plus belles tragédies en France n'intéressent pas le peuple », avait dit Mme de Staël[1], et Geoffroy, prévoyant inconsciemment la révolution prochaine, écrivait en 1811 : « On aime mieux s'amuser sans les règles que de s'ennuyer avec elles[2]. » Ce sentiment était si fort que lorsque, vers 1827, se dessinèrent nettement les nouvelles tendances dramatiques, les critiques du *Globe* attribuèrent la réforme en voie d'achèvement à ce désir des spectateurs d'être vivement intéressés. Les premières tentatives, disent-ils, « viennent *amuser* le public que la tragédie classique ennuyait depuis un quart de siècle[3] »; si le grand journal romantique approuve *Henri III et sa Cour* de Dumas, c'est qu'on « ne savait pas à l'avance chaque incident, qu'on ne connaissait pas chaque scène.... Aussi la curiosité a-t-elle été très vive[4] »; enfin s'il veut se représenter comment le public et la critique se sont révoltés contre la tragédie pseudo-classique, il ne trouve d'autre explication que celle-ci : « On l'assommait d'alexandrins insipides; elle a protesté.... Puis on a voulu lui soutenir qu'elle devait s'amuser et qu'il n'y a qu'une seule manière légitime de s'amuser. Là-dessus l'humeur l'a prise et la querelle s'est engagée[5]. »

1. *Allemagne*, 2e partie, liv. X, ch. XIV.
2. *Journal des Débats*, 13 juillet 1811.
3. *Globe*, 9 février 1827.
4. *Ibid.*, 14 février 1829.
5. *Ibid.*, 26 novembre 1828.

C'est là la raison fondamentale, il y en a d'autres secondaires dont la principale est l'influence des théâtres étrangers; ceux-ci, en effet, offraient des œuvres où l'auteur avait plus à cœur que les tragiques français d'intéresser et de captiver le spectateur ou le lecteur. Or, en 1821, Guizot réédite la traduction de Shakspeare donnée à la fin du XVIIIe siècle par Letourneur; la même année Schiller est traduit; et en 1822 le libraire Ladvocat publie une collection appelée à un grand retentissement, celle des *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers*. Dans la plupart des journaux ou des revues paraissent des articles sur les œuvres dramatiques de l'Allemagne, de l'Angleterre, de l'Espagne, de l'Italie; et cette influence étrangère se marque à la même époque, d'une façon matérielle pour ainsi dire, par les représentations que donnent à Paris des acteurs allemands, et surtout par le long séjour que fait dans la capitale, en 1827, une troupe anglaise. Bien que les romantiques aient beaucoup plus prôné l'imitation des chefs-d'œuvre étrangers qu'ils ne l'ont réellement pratiquée, il y a là un élément dont il faut tenir compte.

Ce désir d'amuser, d'intéresser, de retenir les spectateurs, se manifesta au théâtre sous une double forme : on changea les sujets et on modifia la manière de les traiter.

On changea les sujets, en ayant recours à l'histoire moderne ou même nationale; et de ce premier effort rénovateur, qui conservait de la vieille tragédie les formes, les convenances et le style, naquit un genre intermédiaire, la tragédie historique des Casimir Delavigne, des Soumet et des Lebrun.

On changea non seulement les sujets, mais la manière de les traiter; on abandonna les convenances et le style pseudo-classique et on chercha à faire naître l'intérêt de

l'imprévu de l'intrigue et des audaces de l'exécution; ce fut là l'œuvre principale du mélodrame qui, par son développement et son influence, fut alors l'agent le plus actif de la transformation du théâtre.

Quand le drame romantique naîtra vers 1828, il n'apportera scéniquement rien de nouveau; il empruntera un peu à la tragédie historique et beaucoup au mélodrame, il sera même une sorte de réaction contre lui; sa véritable originalité sera ailleurs.

Tragédie historique, mélodrame, drame romantique à sa naissance, tels seront les points principaux de ce chapitre.

II

La tragédie historique empruntée, non plus aux souvenirs de l'antiquité classique, mais à l'histoire moderne ou nationale, c'est là ce qu'avaient réclamé Benjamin Constant, Mme de Staël, Schlegel, Manzoni. Or à ce moment se produisait sous l'influence de Chateaubriand un véritable éveil des études historiques; Augustin Thierry et Marchangy faisaient renaître la France moyenâgeuse; Thiers, Mignet et Michelet s'adonnaient à l'histoire moderne. En outre le développement considérable du roman historique à l'imitation de Walter Scott, et les traductions des dramaturges allemands, dont le théâtre abondait précisément en pièces historiques, tout cela ne pouvait que favoriser cette tendance nouvelle des esprits.

Aussi y avait-il sur ce point une entente presque complète entre les deux partis littéraires en lutte : « Nous demandons avant tout à la tragédie... de suivre pour première loi la fidélité à l'histoire [1] », voilà ce que récla-

1. *Globe*, 17 mars 1825.

maient les romantiques. « S'il est un point sur lequel tout le monde aujourd'hui soit d'accord, c'est la nécessité de remplacer par des tragédies historiques les tragédies mythologiques[1]. » Et les classiques, en effet, à l'exception de quelques critiques intransigeants, reconnaissant que le théâtre était « menacé d'une chute prochaine », consentaient qu'on le rénovât par le choix de sujets dramatiques empruntés à l'histoire de France[2].

Cette tendance était d'ailleurs ancienne déjà; et sans vouloir la faire remonter jusqu'au XVIIe siècle, à cause de *la Pucelle d'Orléans*, tragédie en prose de l'abbé d'Aubignac (1642), ou même jusqu'au XVIe siècle, grâce à l'*Histoire tragique de la Pucelle*, tragédie du R. P. Frontin du Duc, jésuite (1580), on peut donner comme véritable origine à ce mouvement, l'œuvre de Voltaire. C'était en effet grâce à un ouvrage historique, à sa manière, *la Henriade*, qu'il avait eu son premier renom littéraire : cette épopée mal venue avait produit, à son époque, comme l'influence de Chateaubriand, un siècle plus tard, un certain réveil des études historiques : et, comme au XIXe siècle, cette action se marqua d'une manière assez sensible au théâtre. Les tragédies d'histoire nationale ou moderne sont nombreuses dans l'œuvre de Voltaire, et l'élan qu'il avait ainsi donné à ce genre nouveau se prolongea, bien affaibli, il est vrai, jusqu'à la veille de la réforme romantique par des pièces comme *le Siège de Calais* de Du Belloy, le *Charles IX* de Chénier, et *les Templiers* de Raynouard. Avec les premières années de la Restauration ce mouvement, qui se trouvait particulièrement favorisé par les circonstances, par les désirs du public et des auteurs, s'accentua brus-

1. *Globe*, 10 juin 1826.
2. Brifaut, dans le *Lycée français* (1819), I, 23.

quement; dès 1820, Manzoni peut constater « la tendance historique que le théâtre français semble prendre depuis quelque temps[1] ». C'était, comme le montra l'événement, une prédiction plus encore qu'une constatation.

Aux environs de 1825, nous avons un témoignage curieux de ce goût général pour l'histoire au point de vue dramatique, dans la naissance d'un genre littéraire très particulier qui fut accueilli avec une extrême faveur. Les *Scènes historiques* qui se multiplient à cette époque nous présentent en effet une forme de transition entre l'œuvre de l'historien et celle du dramaturge; ce sont des scènes détachées, des dialogues, des tableaux, écrits avec une minutieuse vérité archéologique, et qui par endroits, n'étaient le manque d'unité et l'absence d'intrigue, donnent presque l'illusion d'une œuvre de théâtre. C'est, en 1825, le *Théâtre de Clara Gazul* de Mérimée, où deux petites pièces au moins (*Inès Mendo* et *les Espagnols en Danemark*) doivent être considérées comme des scènes historiques; ce sont, en 1826, *les Barricades*, et en 1827, *les États de Blois* de Vitet; en 1828 *la Jacquerie* de Mérimée, et en 1829 *la Mort de Henri III* du même Vitet. L'histoire toute contemporaine vient elle-même donner matière à ce genre nouveau : le 18 Brumaire est raconté dans les *Scènes contemporaines et scènes historiques* du vicomte de Chamilly (1828), et la conspiration de Malet sous l'Empire dans les *Soirées de Reuilly*, de Cavé et Dittmer (1827). Assurément il y avait dans toutes ces *scènes historiques* beaucoup plus d'histoire que de drame, et la documentation y avait toujours le pas sur l'action; on y trouve néanmoins de nombreux éléments

1. Lettre à M*** *Sur les Unités*.

du futur drame romantique, l'utilisation des grandes scènes de l'histoire, le rôle de l'accessoire, l'abus des mots historiques, le grand nombre des personnages, l'introduction du peuple sur la scène et enfin l'emploi de la prose; le drame n'aura qu'à être moins long et à lier dans une intrigue plus serrée les scènes éparses. On pourrait même soutenir à la rigueur que le premier essai de la nouvelle école, *Cromwell*, n'est par maint endroit qu'une série de scènes historiques en vers.

Parallèlement aux *Scènes historiques* se multipliaient les « tragédies historiques » coulées dans le vieux moule classique. Si nous parcourons les feuilletons dramatiques du *Globe* de 1824 à 1829, nous comptons à peine quatre ou cinq tragédies à sujet antique contre une vingtaine empruntées à l'histoire moderne, par exemple le *Fiesque* d'Ancelot, *le Cid d'Andalousie* de Lebrun, la *Jeanne d'Arc* de Soumet, le *Charles VI* de Delaville, l'*Étienne Marcel* de Rougemont, l'*Élisabeth de France* de Soumet, etc. Ce mouvement très puissant continua, même après l'éclosion du drame romantique, dont il subit d'ailleurs fortement l'influence, et il ne sera peut-être pas impossible de le retrouver plus tard dans l'œuvre de Ponsard.

Le cadre pseudo-classique restait, la forme avait peu varié et cependant les nécessités qu'imposaient les nouveaux sujets, beaucoup plus complexes que les sujets mythologiques, la difficulté de les traiter suivant toutes les règles jusqu'alors reçues, vinrent imposer quelques changements et quelques réformes. C'est ainsi que, vers 1825, on pouvait constater parmi les pseudo-classiques un abandon assez général des deux unités; ce fut celle de lieu qui succomba la première, par une série de transitions insensibles; l'action se déroula d'abord dans plusieurs salles d'un même palais, puis dans différentes

places d'une même ville, enfin elle franchit les murs de la cité. L'unité de temps résista plus, mais elle était aussi ébranlée, et le plus rigide des théoriciens du classicisme, Népomucène Lemercier, qui avait fini par mettre lui-même en doute les deux unités[1], consentait à s'accorder trente-six heures au lieu de vingt-quatre! Nous avons un témoignage bien curieux de ces concessions significatives dans la volte-face que fit à cette époque un des représentants les plus autorisés des vieilles traditions. Chauvet, qui avait en 1820 mené ardemment contre Manzoni le bon combat au nom des unités, se laissait lui aussi gagner et écrivait en 1825 ces lignes : « C'est folie de vouloir assujettir les sujets modernes aux formes antiques; le siècle demande un drame mixte qui embrasse toutes les conditions de la société et tous les tons du langage, *et l'observation des deux unités n'y est point rigoureusement nécessaire*[2]. »

Comme la critique, la tragédie s'était rendue à l'évidence, et les changements auxquels elle avait été ainsi amenée en faisaient une œuvre intermédiaire, plus rapprochée pourtant par son caractère des dernières tragédies pseudo-classiques que des premiers drames romantiques. Parmi les poètes de cette époque, trois, qui ont aujourd'hui encore gardé quelque renom, personnifient admirablement ce genre nouveau : Casimir Delavigne, Pierre Lebrun, Alexandre Soumet.

Tous trois, et ceci est caractéristique, ont commencé par des œuvres impeccablement classiques : Casimir Delavigne par ses *Vêpres Siciliennes* (1819), à sujet historique, il est vrai, Lebrun par son *Ulysse* (1814), Alexandre Soumet par sa *Clytemnestre* (1822). Mais la

1. Préface de *Richard III* et *Jane Shore*.
2. *Revue Encyclopédique*, 80e livraison.

tendance générale qui emportait les esprits vers la tragédie historique ne tarda pas à exercer son influence sur eux; et peu à peu, avec plus ou moins d'audace, ils se révélèrent comme de demi-novateurs. Casimir Delavigne resta de beaucoup le plus timide : lorsqu'en 1821 il donna *le Paria*, il se garda bien de violer les trois unités; malgré ce respect scrupuleux de la forme, sa tragédie différait profondément du type pseudo-classique, ne fût-ce que par l'exotisme et le pittoresque de l'ensemble et surtout par l'inspiration libérale et révolutionnaire qui fait le fond de sa pièce. Mais de 1821 à 1829, c'est-à-dire pendant la période où la lutte fut la plus vive, il se tut avec une extrême prudence; lorsque parut *Marino Faliero* (1829), Alexandre Dumas avait déjà fait jouer *Henri III et sa Cour*, et les innovations de Casimir Delavigne ressemblaient beaucoup plus à des timidités qu'à des audaces.

Dès 1824 Soumet avait dans sa *Cléopâtre* renoncé à l'unité de lieu. Lebrun montrait encore plus de hardiesse; dans l'adaptation de la *Marie Stuart* de Schiller (1820), il s'était plié aux exigences nouvelles et dans *le Cid d'Andalousie*, composé en 1823, il avait tout à fait abandonné l'unité de lieu : le décor était pittoresque; l'action abondait en coups de théâtre; la pièce était riche d'indications scéniques; il y avait même des scènes de nuit et des hommes à grands manteaux; l'œuvre enfin renfermait quelques-uns des types du futur drame romantique, le roi amoureux et le seigneur jaloux, si bien qu'à la lecture le souvenir d'*Hernani* se présente parfois involontairement à la mémoire. *Le Cid d'Andalousie* témoignait en outre d'un grand effort de style, et cette œuvre, qui offrait, comme le dit l'auteur, « tout ce que peut réclamer la tragédie moderne », fit une vive impression à l'époque, assez du

moins pour s'imposer, plus d'un quart de siècle après, à l'esprit de Victor Hugo dans quelques fragments de *la Légende des Siècles*.

Mais le plus grand effort pour tirer de la tragédie, renouvelée par l'histoire, tout ce qu'elle pouvait donner d'intérêt et de variété, ce fut Soumet qui le tenta. Dans *le Secret de la confession* (1828) il usait assez largement de la couleur locale, au point de montrer des pages endormis sur la vieille scène classique! Il faisait sonner le tocsin dans le lointain et l'émeute grondait aux portes du palais royal. Comme dans *Hernani* il s'agit d'une conspiration en Espagne; on n'y tue personne, mais on torture un prêtre, et c'est sur une menace de mort que se termine la pièce. Les costumes eux-mêmes et les accessoires concourent à réaliser ces effets peu habituels à la tragédie : on voit des « hommes masqués avec des flambeaux » et les décors sombres et fantastiques commencent à faire leur apparition, bien timidement il est vrai : « Le théâtre représente la salle de justice du palais. Une lampe de fer est suspendue à la voûte. Cette décoration d'un aspect sombre doit inspirer la terreur. »

Malgré ces efforts, la solennité classique du style, l'emphase et la périphrase, l'abus des épithètes, en un mot ce « respect de la langue », proclamé comme une obligation sacrée par Casimir Delavigne et qui en réalité n'était que l'observance minutieuse des plus détestables conventions du pseudo-classicisme, tout cela formait autant d'obstacles où venaient se heurter les tentatives de réalisme et de vérité historique.

Pourtant, poussée par la faveur du public et fortement influencée par les premiers drames romantiques, la tragédie historique essaya de surmonter cette dernière difficulté. Avec *la Fête de Néron* (1829) de Soumet

nous voyons la vieille tragédie s'avancer dans les voies nouvelles aussi loin qu'il lui était possible de le faire sans se confondre avec le drame. Non seulement *la Fête de Néron* offrait un remarquable essai de reconstitution historique et archéologique, mais elle avait à chaque instant l'allure véritable d'un drame. Il suffit d'en lire le début : « Quand la toile se lève, on aperçoit, sur le côté gauche de la scène, Néron couché nonchalamment sur un banc de gazon. Il tient une coupe d'or à la main. Il est entouré de jeunes débauchés romains et de femmes habillées en bacchantes. Ils ont tous des coupes; les femmes versent à boire. »

NÉRON.

Ce jour doit être, amis, le plus beau de nos jours.

SÉNÉCION.

Vivent les jeux, l'ivresse!

PARIS.

Et nos jeunes amours!

Pour scène nous avons soit une terrasse au bord de la mer, soit la toilette de Poppée, soit le port de Baïes avec le départ du vaisseau d'Agrippine. Il semble que Soumet se soit imposé la tâche de mettre en action tout ce que Racine avait raconté dans *Britannicus*; ainsi nous voyons apparaître Locuste, le peuple, les soldats; on nous montre Néron chantant sa lyre à la main. Quant à l'intrigue, elle se noue par le vol d'une lettre, et se continue par plusieurs coups de théâtre; le rideau ne se baisse définitivement qu'après deux assassinats. Le style enfin est infiniment plus souple que dans la plupart des tragédies de cette époque et le dialogue, coupé avec beaucoup d'aisance, rappelle par endroits les meilleurs passages d'Hugo.

Vers le même temps, il s'était trouvé un écrivain, plus connu aujourd'hui comme théoricien obstiné du pseudo-

classicisme que comme dramaturge, pour pousser plus loin encore la tragédie historique en fait de couleur locale; dans *les Martyrs de Souli* (1825), Népomucène Lemercier avait en effet introduit sur la scène, sous prétexte de révéler les mœurs, les croyances, les habitudes de ses personnages, un habitant d'Haïti parlant petit nègre en vers alexandrins. L'effet ainsi produit confine au grotesque :

Oui, pervers se glisser tel que lâche serpent,
Monter au nid de l'aigle et l'atteindre en rampant,
Mais du reptile, moi, briser la tête impure.

ou encore :

O toi jadis mon chef, ô toi qu'en nos revers,
Européens punir de repousser leurs fers,
Toussaint! martyr sacré de la race africaine!
Toi qui des noirs, un jour, avoir rompu la chaîne,
Si comme Jévellas, tes pensers aguerris
Savoir mieux étouffer ta pitié pour tes fils,
Toi vivre et ne pas voir ta force prisonnière,
Par la faim consumante achever sa carrière.
Confiance en pervers nous ôter ce héros [1]!

Il y a là assurément une étrange conception; mais sous une forme très exagérée, elle nous donne quelque impression de l'effet que produisent plus ou moins toutes les tragédies historiques; leurs audaces de fond se trouvent compromises par la routine de leur forme; comme le nègre de Népomucène Lemercier elles ne manquent pas d'une certaine originalité, mais elles ont, à cause de leur langage, quelque peine à se faire écouter jusqu'au bout.

1. Acte III, sc. IV. Dans la préface de cette pièce, Lemercier écrit, parlant de son personnage nègre : « J'ai donc tranché la difficulté en lui composant un idiome à l'imitation du sien, et je l'ai versifié dans une langue dont le retranchement des articles aux substantifs et aux régimes, ainsi que l'emploi du seul infinitif des verbes pour tous les temps, caractérise la concision intelligente, claire, originale. »

III

Auprès d'une petite portion du public, attachée aux vieilles traditions littéraires, mais désireuse de nouveautés mesurées et de hardiesses timides, la tragédie historique, telle qu'elle a été conçue jusque vers 1829 pouvait suffire; mais elle n'avait point de prise sur le grand public et par là elle ne pouvait déterminer un irrésistible mouvement de réforme. Le grand public, qui voulait à tout prix s'amuser, avait besoin de distractions plus fortes; il lui fallait un intérêt plus poignant que des tirades même historiques; assurément il consentait bien à ce qu'on mît de l'histoire au théâtre, à condition pourtant que ce ne fût point de l'histoire officielle, mais un spectacle complexe, varié, attrayant.

Or c'est là ce que lui offrait le roman historique, qui lui montrait dans un cadre, plus ou moins fidèlement imité, de grands personnages agissant comme de simples mortels, qui introduisait sur la scène fictive de l'œuvre et mettait au premier plan des bourgeois, des soldats, des paysans, du peuple, dans lequel en un mot il pouvait trouver quelque image de la vie. L'imagination en outre s'y donnait amplement carrière et y échafaudait des intrigues d'autant plus captivantes qu'elles étaient plus embrouillées. Pourquoi ne porterait-on pas le roman au théâtre? pourquoi le théâtre ne subirait-il pas, lui aussi, l'influence de Walter Scott? et le sentiment fut si net que nous en trouvons la trace chez les contemporains. « *La France cherche aujourd'hui la tragédie historique, Walter Scott en a donné le modèle.* Son génie *éminemment dramatique* fait vivre et agir tous ses personnages. Chez lui tout est scène, tout se passe sous nos yeux;... le premier il a su rendre la vie

aux êtres humains[1]... » Aussi voyons-nous à cette époque des romans de Walter Scott portés à la scène, ainsi l'*Amy Robsart* d'Hugo; et il est très important d'observer que les trois grands auteurs dramatiques du romantisme : Vigny, Hugo et Dumas, ont tous trois été des romanciers.

Ce goût pour les œuvres d'imagination et d'intrigue se traduit encore par le développement inouï du vaudeville, surtout à partir de 1825; il serait difficile de nier son influence sur le drame; il a enseigné aux auteurs plus d'un procédé, plus d'une *ficelle*, et surtout il a formé un public difficile sur le choix et le développement des intrigues; on peut dire que certaines pièces de Dumas et d'Hugo, avec leur action compliquée et sans cesse chancelante, ne sont que des vaudevilles à sujet tragique ou lamentable. Les rédacteurs du *Globe*, dont l'esprit en ces matières a toujours été très avisé, n'avaient pas manqué de noter cette influence : « La vogue de M. Scribe est à nos yeux une preuve nouvelle de ce bon sens et de ce bon goût sur lequel nous comptons. On a osé comprendre la valeur de ce genre secondaire de la comédie vaudeville,... c'est la petite pièce avant la grande[2]. »

Vers le même temps l'opéra et l'opéra-comique à grand spectacle prenaient possession de la scène avec les œuvres d'Auber, de Rossini et de Meyerbeer; *la Muette de Portici* (1828), *Guillaume Tell* (1829), *Robert le Diable* (1831) témoignaient en effet que les musiciens, et à leur suite les librettistes, pliaient eux aussi devant les exigences nouvelles; ils augmentent l'intérêt de l'action théâtrale, mettent plus d'intrigue dans leurs opéras, et

1. *Globe*, 17 mai 1825.
2. *Ibid.*, 4 juillet 1828, article de Sainte-Beuve.

surtout, comme ils sont préoccupés de produire de grands effets, ils ont de plus en plus recours à l'accessoire, au décor, à tout le côté matériel du spectacle. Par là ils ont exercé une grande influence sur les romantiques, auxquels ils offraient comme modèle idéal, des ensembles merveilleux d'éclat et de nouveauté, un habile emploi des sujets historiques et de la couleur locale, surtout des scènes vivantes et agitées par la foule des acteurs qu'ils y faisaient évoluer.

Mais plus que le roman historique, plus que le vaudeville, plus que l'opéra, le genre capital pour expliquer la réforme du théâtre, c'est le mélodrame, dont le développement, la puissance et le succès sont à cette époque véritablement extraordinaires. Comme la tragédie historique, l'origine en est lointaine; il ne faudrait peut-être pas un grand effort d'analyse pour la distinguer dans quelques-unes des pièces de Corneille et de Voltaire, tout à fait différentes du type classique par l'imprévu de l'action, l'agencement de l'intrigue et l'abondance des coups de théâtre. On la trouverait encore, vers le milieu du XVIII[e] siècle, dans le drame bourgeois inspiré des théories de Diderot, dans des pièces comme *l'Honnête criminel* de Fenouillot de Falbaire, ou *la Brouette du Vinaigrier* de Mercier; mais ce sont là surtout des drames sentimentaux, des mélodrames pleurards, et le véritable mélodrame, celui qui empoigne la salle par la mise en scène de crimes horribles, l'embrouillement de l'action et l'étrangeté des spectacles, celui qui a eu une telle faveur au XIX[e] siècle, ne naît et ne se développe qu'après la Terreur, vers le temps du Directoire. Son extension est alors favorisée par le succès des romans sombres et terribles de Ducray-Duminil dont plusieurs sont portés à la scène où ils réalisent de merveilleux effets de terreur et de pitié. Le mélodrame devient roi;

vers 1800 il a ses théâtres : l' « Ambigu comique », la « Porte-Saint-Martin », et ses auteurs attritrés : Guilbert de Pixérécourt, Caigniez, Cuvelier, Boirie, Du Cange, d'autres encore tout à fait oubliés.

Ce développement remarquable avait frappé les esprits et quelques-uns, plus avisés, avaient senti tout ce qu'il promettait de changements et de réformes : « Qu'on y prenne garde, disait en 1804 Geoffroy, si on s'avise d'écrire *des mélodrames en vers et en français*, si on a l'audace de les jouer passablement, malheur à la tragédie [1] ». — « Si une fois il se rencontre un homme qui sache écrire en vers et en prose, et dialoguer passablement, c'en est fait de la tragédie [2]. » Avertissements pessimistes dont l'événement n'allait pas tarder à faire de curieuses prédictions. Par une vision aussi juste, il s'était trouvé des critiques pour voir quelque analogie entre les productions romantiques des théâtres étrangers et les mélodrames des boulevards. Mme de Staël constate que toute pièce à innovations est qualifiée de mélodrame [3], Schlegel appelle les œuvres des Pixérécourt et des Caigniez des « productions avortées du genre romantique [4] »; Guizot enfin, qui apprécie leur rôle à peu près dans les mêmes termes, compte sur la « tragédie populaire » pour semer le germe de la réforme prochaine [5].

On peut dire en effet, en un certain sens, que le drame romantique sort tout entier du mélodrame.

Quel est le principe de ce dernier? Il n'a aucune préoccupation théorique, il ignore les convenances et les

1. *Débats*, 18 juin 1804.
2. *Ibid.*, 25 juillet 1806.
3. *Allemagne*, 2e partie, ch. xv.
4. *Littérature dramatique*, trad. Necker de Saussure, II, 310.
5. Guizot, Préface de la traduction de Shakespeare.

unités, celle de lieu aussi bien que celle de temps; son but essentiel, son but unique est d'émouvoir au plus haut point les spectateurs, et cela par tous les moyens : aventures fabuleuses ou réelles, grands spectacles, mouvements sur la scène, changements de décoration, accumulation d'accessoires, — par tous les effets matériels, en un mot, autant que par le sujet lui-même. Cette nécessité qui s'impose au mélodrame est rendue encore plus astreignante par le public auquel il s'adresse : la petite bourgeoisie, le peuple. Or, à la foule il faut des impressions fortes : « La lecture des faits merveilleux et des aventures singulières, des traits de courage et de vertu l'intéresse (le peuple), dit en 1825 la préface du *Répertoire des Mélodrames*. A plus forte raison un spectacle à machines, à incendies, à brigands, à hauts faits d'armes, à projets ambitieux déjoués, à tyrans punis, etc., feront sur lui une vive impression et lui donneront des jouissances d'autant plus piquantes qu'elles lui auront moins coûté : car c'est un grand point ici-bas pour le commun des hommes de s'amuser ou d'être intéressés à peu de frais. » — « Le propre d'un mélodrame, dit le *Traité du mélodrame* (par A! A! A!) (1817), est de procurer *des émotions divertissantes* : *la terreur, le rire, la pitié* », et s'il tourne vers les sujets tragiques et atroces, c'est qu'aux boulevards « un des grands principes est que *pour plaire il faut épouvanter*[1] ».

Ce goût du public pour les spectacles terribles a été exprimé d'une manière amusante par Mérimée; voici en effet la lettre qu'il reproduit en tête de *la Famille de Carvajal*, parodie du drame mélodramatique; la lettre

1. P. 66 et 35. D'après Barbier ce traité ironique serait l'œuvre de Abel Hugo, de A. Malet, de Ader.

est supposée écrite par une jeune fille, mais on peut y lire le sentiment du public des boulevards, et les prières muettes qu'il adresse incessamment à ses auteurs favoris :

Monsieur,

J'ai quinze ans et demi et maman ne veut pas que je lise des romans ou des drames romantiques. Enfin l'on me défend tout ce qu'il y a d'horrible et d'amusant, on prétend que cela salit l'imagination d'une jeune personne. Je n'en crois rien....

... Ne pourriez-vous, monsieur,... me faire un petit drame ou un petit roman bien noir, bien terrlble avec beaucoup de crimes et de l'amour à la lord Byron?...

P.-S. — Je voudrais bien que cela finît mal, surtout que l'héroïne mourût malheureusement.

Que font les auteurs pour produire ce genre d'émotions?

D'abord ils frappent les spectateurs par la nature et le développement de l'intrigue. Il est presque inutile d'observer ici que les sujets sont toujours imaginaires; beaucoup de ces œuvres se décorent du titre pompeux de « mélodrame historique », et nous pouvons voir là une preuve nouvelle de l'influence de l'histoire sur le théâtre. Mais par une remarquable analogie avec le drame romantique, l'histoire n'est ici que pour servir de cadre, et les prétentions archéologiques d'un Pixérécourt, qui assure parfois s'être donné une merveilleuse érudition au sujet de sa pièce, valent tout juste un peu moins que celles d'Hugo; les personnages historiques mis à la scène sont en effet considérés par le côté où ils ne sont pas historiques, et les intrigues n'ont rien que de très fictif. Historiques ou imaginaires, tous les mélodrames se ressemblent; ce sont événements où domine le hasard, et que des coups de théâtre successifs amènent par saccades au dénouement; à chaque acte la situation change, sans autre raison que le caprice de l'écrivain. Nous

sommes désormais à mille lieues de la logique intime de la tragédie classique, où dès les premières scènes sont posés tous les éléments appelés à intervenir dans l'action. Là-dessus le drame n'aura rien à envier au mélodrame qui a poussé au plus haut point la complication et l'invraisemblance des intrigues; nous y trouvons les infinis procédés par lesquels, chez Hugo et chez Dumas se lie, s'embrouille et se dénoue plusieurs fois au cours de la pièce la situation dramatique : lettres perdues ou volées, rendez-vous nocturnes, coups de poignard, mariages secrets, malédictions paternelles, personnages jouant trois rôles sous trois noms différents, complices s'entretuant sans le savoir, reconnaissances, évanouissements, substitution de personnes, stigmates sur la poitrine qui permettent au fils retrouvé de tomber dans les bras de sa mère, conversations écoutées la nuit, prisonniers enmurés faisant passer à travers les pierres disjointes de leur caveau un bras nu qui tient une lettre, résurrection de morts!... de tout cela le mélodrame a usé et abusé et le drame romantique n'a rien eu à inventer.

Mais cette complication de l'intrigue, où la foule se plaît à voir une image fidèle de la vie, ne suffit ni aux auteurs ni aux spectateurs; il faut des plats plus pimentés dont le gosier puisse savourer toute l'âcreté; il ne suffit pas de se demander à chaque instant : que va-t-il arriver? il faut que ce qui va arriver soit terrible, lamentable, palpitant; et à ce désir de sensations violentes les Du Cange et les Pixérécourt satisfont par la richesse constante de l'émotion physique. Inutile de compter les assassinats, les pendaisons, les cadavres; en feuilletant simplement le *Répertoire des mélodrames* nous aurons vite fait de noter la nature particulièrement émouvante des sujets. Beaucoup sont empruntés de la

chronique judiciaire; il s'agit toujours d'un innocent arrêté, que condamnent les apparences, mais à qui, après mille péripéties, le dénouement apporte le salut. Ce sont aussi des drames de brigands où l'on a à dessein accumulé les meurtres et les horreurs : « Jamais, dit de l'un d'eux le *Globe* [1], on n'a volé, assassiné et brûlé avec plus d'impudence et de férocité; à la fin tout le monde périt par le feu ». Mais il n'y a là rien d'extraordinaire encore : on a recours à des crimes plus abominables et plus compliqués : le fratricide, l'inceste; on met en scène un père qui déshonore la jeune fille aimée de son fils naturel, et qui, le connaissant, bien qu'inconnu de lui, se bat en duel contre lui [2]. Mieux encore, on nous montre un père qui se trouve être sans le savoir l'exécuteur de son propre fils et qui en meurt de douleur [3]. Malheureusement la série des crimes est vite épuisée : aussitôt l'imagination des auteurs se porte vers la pathologie; sur la scène le fou monte avec ses douloureuses extravagances [4]; Népomucène Lemercier, dans ses *Deux filles Spectres* (1827), secoue la salle par de quasi-hallucinations; un tuteur veut s'approprier l'héritage de sa pupille; il la fait enlever et enterrer vive; mais bientôt elle reparaît devant lui; affolé il se rend compte que c'est sa propre fille qu'il a envoyée à cette mort horrible; et voici qu'à son tour celle-ci se présente à ses yeux : il en meurt d'effroi! Les superstitions les plus atroces, comme la croyance aux vampires qui, sous des formes diverses, dévorent le sang des jeunes mariées [5], donnent aussi matière aux spectacles

1. *Globe*, 14 mars 1829.
2. *L'Homme du Monde*, 1827.
3. *Tom Wild*, 1827.
4. *Le Fou*, 1829.
5. *Le Vampire*, 1820.

des boulevards; et après toutes ces horreurs l'imagination n'est pas lassée et dégoûtée puisque voici une pièce intitulée *le Monstre* (1826) qui nous présente l'histoire d'un monstre, être imparfait, produit de l'alchimie, lancé au travers de la vie commune : « Ce n'est qu'une barbarie grossière, dit le *Globe* [1], un cauchemar affreux »; il y a des scènes « où la convulsion domine » [2].

Pour que l'épouvante et l'intérêt soient au comble, pour que le public angoissé par cette émotion physique ne cesse de haleter, les auteurs ouvrent l'immense arsenal des décors et des accessoires. Prisons, souterrains, portes de fer, forêts obscures, glas funéraires dans la nuit, lanternes sourdes et grands manteaux, fausses clefs, ressorts ouvrant des portes secrètes, explosions, masques, tempêtes, coups de tonnerre, incendies, clairs de lune, sons de cor de chasse dans le lointain, coffrets mystérieux, bourses pleines d'or, bagues révélatrices, croix de ma mère, caveaux funéraires, etc., le mélodrame puise à discrétion parmi toutes ces richesses, et il a en outre une merveilleuse pharmacie dont les poisons sont si subtils qu'ils peuvent se dissoudre dans un vin de Chypre, s'enclore en un pâté, ou s'exhaler d'une rose. A cet arsenal de décors et d'accessoires, le drame romantique ne fera que de légers emprunts, et ses décorations les plus sombres pâlissent devant celles

1. *Globe*, 17 juin 1826.

2. Jean de la Taille, dans son *Art de la Tragédie* (1572), écrivait : « Il faut que le sujet en soit si pitoyable et si poignant,... qu'il engendre en nous quelque passion comme quelqu'un qui vous conterait d'un à qui l'on fit malheureusement manger ses propres fils,... ou d'un qui ne pouvant trouver un bourreau pour finir ses jours et ses maux fut contraint de faire ce piteux office de sa main. » Jamais les auteurs de mélodrames n'ont atteint ce degré d'horreur!

du mélodrame; qui oserait comparer le décor du troisième acte de *Marie Tudor* à celui-ci?

Le théâtre représente un vaste souterrain : on voit de chaque côté un escalier pour y descendre, et dans le fond à droite près du spectateur, le bord peu élevé d'une citerne creusée dans le roc. Au lever du rideau, quatre hommes masqués et vêtus en noir entrent sur la scène dans le plus grand silence, le premier porte une épée, le deuxième un sablier, le troisième un grand livre qu'il pose sur la table, le quatrième un carreau noir qu'il pose également. Autour de la table sont rangés sept sièges noirs dont celui du président est plus élevé et porte sur son dossier une espèce de drapeau noir sur lequel sont brodées deux épées en sautoir, et au-dessus ces mots : « Tribunal secret ». Ces préparatifs faits, l'homme vêtu de noir qui a porté le sabre s'assied sur un tabouret à côté du fauteuil du président. Un tintement sinistre se fait entendre; au même instant un homme masqué, mais sans être en noir, descend l'escalier à gauche, s'arrête devant la table, pose une main sur le grand livre, puis tire un carré de papier, le dépose sur la table, et remonte l'escalier à droite; celui-ci est suivi d'un second; puis d'un troisième qui répètent la même cérémonie. Après une pause on entend sonner minuit; aussitôt sept hommes vêtus en noir et masqués descendent et se rangent autour de la table : ils sont précédés et suivis de gardes masqués; il se fait un grand silence. Chaque Franc-juge porte sur sa poitrine un carré de papier sur lequel est brodé en argent le numéro qu'il est censé avoir tiré au sort. Le numéro premier est de droit au président [1].

Voilà maintenant les désirs les plus impérieux du spectateur de mélodrames satisfaits par cette complication des intrigues et cette horreur du spectacle; la pièce lui offre encore d'autres sujets d'intérêt et de plaisir, que d'ailleurs il retrouvera plus tard dans le drame romantique. Parmi les innombrables personnages que voient évoluer sur leur scène l'Ambigu-Comique ou la Porte-Saint-Martin, les empereurs, les rois, les généraux, les grands d'Espagne coudoient les paysans, les bohémiens, les simples soldats et les geôliers; un vieux classique égaré à une de ces représentations s'indignerait de ce mélange des conditions qu'il ira siffler plus tard dans

1. *Répertoire des Mélodrames*, XVI, 82.

les drames d'Hugo. Dans le mélodrame en effet, le peuple est au premier plan, il occupe la scène entière; et, si les grands personnages de l'histoire descendent parmi lui, ils sont dépouillés de toute leur pompe et de toute leur magnificence; ils aiment et haïssent et veulent, tout comme le matelot sur la barque duquel ils se sont assis un moment. Cette prise de possession de la scène par la foule anonyme est riche de conséquences qui se feront sentir très efficacement dans le drame romantique; outre l'inspiration démocratique, parfois même révolutionnaire qu'elle a insufflée en lui, elle a, en peuplant le théâtre et en y introduisant de grands mouvements, donné quelque image de la vie et de la réalité; sur les planches de l'Ambigu on court, on se bat, on se noie, on se tue; la mer vient jusque sur la scène, et l'on y tire des coups de canon, etc. C'était un remède énergique à la froideur de la tragédie classique. Il y a plus; en jetant le peuple dans l'action dramatique, les auteurs avaient grand soin de le faire parler sa langue et agir suivant ses habitudes; c'est ainsi que le répertoire des mélodrames nous offre des scènes banales et vulgaires, mais qui ne sont point dépourvues d'un certain réalisme. Aussi, bien avant la Préface de *Cromwell*, trouve-t-on au théâtre ce mélange du sérieux et du comique dont Hugo fera un des éléments constitutifs du drame moderne : presque toujours, en effet, Pixérécourt et ses émules ont soin de mettre, au milieu de leurs héros, infortunés ou criminels, un personnage grotesque, paysan niais ou amoureux berné, dont la mission est de faire rire entre deux coups de fusil, deux enlèvements ou deux empoisonnements : c'est une détente d'un moment, un contraste salutaire.

Enfin, outre la nature des sujets, la qualité des émo-

tions, et l'introduction de la foule anonyme, le mélodrame a exercé sur le drame romantique une influence considérable par le style. Il est inutile de dire que toutes ces œuvres sont abominablement mal écrites, et qu'elles occupent dans l'ordre des productions littéraires la même place à peu près que les pires romans feuilletons : c'est là d'ailleurs ce qui a empêché ce genre dramatique de prendre une plus haute conscience de lui-même et de réaliser quelque œuvre qui marquât. Néanmoins, comme les auteurs des pièces des boulevards étaient désireux de frapper l'imagination par tous les moyens, ils ont voulu tirer parti du style aussi bien que du décor, et ils ont inventé à leur profit la métaphore et l'antithèse dont les Hugo et les Dumas feront un si étrange abus : l'effet produit est le plus souvent grotesque : « Il dort sur le cratère d'un volcan dont l'éruption va nous engloutir[1].... L'oreiller du remords est rembourré d'épines.... La noirceur du crime ne peut être effacée que par le savon du repentir.... Barbare, tu me destinais le poignard du crime; meurs par le poignard du crime,... etc. [2] » Il y a telles phrases d'*Henri III et sa Cour* ou de *la Tour de Nesle* qui sont à peine moins ridicules. D'ailleurs ce n'est pas là naturellement qu'est le service rendu par le style du mélodrame à celui du drame; autant la langue tragique était oratoire, compassée et solennelle, autant celle des œuvres qui nous occupent en ce moment est hachée, rompue, coupée, riche en exclamations et en interjections. Voici par exemple un fragment de monologue pris au hasard dans le *Répertoire des Mélodrames* :

Ce n'était qu'un songe,... mais affreux! épouvantable! il a porté dans mon âme le trouble et le désespoir. (*Il parcourt la scène avec*

1. *Répertoire des Mélodrames*, II, 155.
2. Phrases citées (?) par le *Traité du Mélodrame*, p. 33.

agitation.) Le sang!... Le mien peut-être! Ah! j'offrirais sans regrets ma vie pour le bonheur de mon peuple. Mais ne puis-je me tromper? Non, non, la nature se révolte à cette idée..... Dieu puissant, éclaire ma raison et rends le calme à mon cœur!... (*Il tombe à genoux* [1].)

N'y a-t-il pas là un certain naturel, une certaine recherche de mouvement qui pouvait, utilisée par des écrivains de talent, produire de grands effets?

Le mélodrame nous offre donc, en un mot, tout le drame romantique en exagéré; or il est certain que dans les premières années de la Restauration il s'est imposé vivement à l'attention de la jeune école littéraire. Victor Hugo à quinze ans écrit *Inès de Castro*, mélodrame historique; Népomucène Lemercier ne dédaigne pas de signer de son titre d'académicien, trois de ces productions, et le *Globe*, dans les comptes rendus qu'il fait des représentations du boulevard, se plaît à voir dans « le mélodrame libre et vrai, plein de vie et d'énergie [2] », la forme dramatique appelée à secouer la torpeur du théâtre. « Chez vous, dit-il aux directeurs de la Porte-Saint-Martin et de l'Ambigu-Comique, aucune superstition classique ne s'oppose aux nouveaux efforts de l'art; au contraire une curiosité continuelle les provoque [3] »; il réclame des auteurs une plus grande préoccupation de l'histoire et surtout du style, mais il est plein de bonne volonté pour eux, ne fût-ce qu'à cause des pièces étrangères qu'ils ont adaptées pour la scène parisienne.

Aussi, avec le degré de développement qu'il a atteint, avec les sympathies qu'il a suscitées, on ne doit pas s'étonner de l'influence capitale du mélodrame; art à

1. *Répertoire des Mélodrames*, XIV, 123.
2. *Globe*, 23 juin 1827.
3. *Ibid.*, 17 juin 1826.

part, il contient tout le drame romantique, puisque en outre des sujets, des intrigues, des décors, des accessoires, des personnages et du style, il lui fournit encore des acteurs; Fréderick-Lemaître et Mme Dorval, les deux grands acteurs romantiques, ont été formés par les mélodrames de Du Cange.

IV

Le mélodrame eut un tel succès, que les romantiques, désireux de créer le drame moderne, mais en lui donnant une forme littéraire et artistique, prirent peur et sentirent le besoin d'une réaction. Ils donnaient beau jeu à leurs adversaires qui pouvaient tirer parti de leurs déclarations mêmes pour assimiler leurs œuvres aux pires productions du boulevard. Baour-Lormian, dans sa comédie *le Classique et le Romantique* (1825), les accablait sous la même invective que les faiseurs de mélodrames :

Et que sont vos écrits?. . . . .
Qu'y trouve-t-on?. . . . .
L'amas incohérent de spectres et de charmes,
D'amantes et de croix, de baisers et de larmes,
De vierges, de bourreaux, de vampires hurlans,
De tombes, de bandits, de cadavres sanglans,
De morgues, de charniers, de gibets, de tortures,
Et toutes ces horreurs, ces hideuses peintures,
Que sous le cauchemar dont il est oppressé,
Un malade entrevoit, d'épouvante glacé [1]....

Les romantiques sentirent vite le bien fondé de ces reproches et il suffit de parcourir le *Globe*, en 1828, c'est-à-dire à la veille même de l'éclosion du drame romantique, pour y noter des articles très curieux; les auteurs

1. *Le Classique et le Romantique*, p. 27.

constatent la tendance générale au bizarre, à l'invraisemblable, à l'absurde, sous prétexte d'originalité et de réalité, et, très nettement, se dessine un mouvement de réaction : « Il ne suffit plus qu'un ouvrage déroge aux vieilles règles, il faut qu'il soit encore meilleur que les précédents pour être distingué [1]... *on n'établit pas plus une école littéraire par des exagérations qu'on ne sauve un empire par des coups d'État*.... Le plus grand danger dont doit se garder la nouvelle école, c'est la recherche de l'ignoble et l'affectation du laid [2]. » De même, vers 1827, aux critiques classiques qui leur reprochaient de « faire grimacer les figures, sans aucun respect pour la beauté », de « jeter les teintes avec une fougue qui va jusqu'à la témérité », les plus prudents et les plus modérés parmi les jeunes artistes répondaient en invitant leurs amis à se défier de la manière outrée, à ne plus reproduire uniquement « des chairs putréfiées », à ne plus tenir « le vrai ignoble pour seul beau ».

Cette tentative de réaction amena à des idées de conciliation qui flottaient dans l'air depuis 1825; il fallait que le drame moderne fût une combinaison intermédiaire entre la tragédie historique et le mélodrame; comme la tragédie historique, il serait une haute manifestation artistique et littéraire, avec plus de souci archéologique; et du mélodrame il garderait les procédés et l'allure, mais en sacrifiant moins à l'invraisemblable, au vulgaire et au trivial. Le point essentiel serait la réforme du style; et c'est en effet par le style que le drame romantique se distinguera de la tragédie historique et du mélodrame; c'est là qu'est son originalité propre.

En 1828 le *Globe* publia plusieurs articles sur la poésie au théâtre; il repoussait nettement la prose : « *Nous*

1. *Globe*, 20 juin 1828.
2. *Ibid.*, 28 juin 1828.

croyons, disait-il, *le vers indispensable à la scène*[1] »; c'était là la réaction contre l'influence du mélodrame; et d'autre part contre le prosaïsme et la froideur du style pseudo-classique, le grand journal romantique appelait de ses vœux une « restauration de la poésie »; il fallait une nouvelle langue, et un nouveau vers. Tout l'essentiel de la lutte entre classiques et romantiques portait maintenant sur le style, et, avec sa lucidité habituelle de vues, le *Globe* ne manquait pas de s'en apercevoir : « La querelle, écrivait-il, commença par une question de style; ce fut *Atala* qui la fit naître; depuis elle s'est étendue et agrandie et après avoir parcouru le cercle, elle revient au point de départ[2]. » Aussi Baour-Lormian, dans sa comédie *le Classique et le Romantique* avait-il surtout attaqué, comme position essentielle du combat, le style de la jeune école; et voici les vers que, par ironie, il mettait dans la bouche du romantique, vers si heureusement inspirés qu'ils auraient pu devenir la formule des revendications nouvelles :

Nous sommes toujours neufs, sublimes, énergiques,
Et tout cela, mon cher, sans user notre temps
A lire vos auteurs âgés de deux mille ans.
Ils avaient imité; nous n'imitons personne;
La harpe éolienne entre nos doigts frissonne.
Vous rampez, nous volons; vos vers décolorés
Se traînent en boitant : les nôtres, inspirés,
Beaux de verve, d'orgueil, de jeunesse, de flamme,
Au public transporté communiquent notre âme.
Vous l'aviez endormi par vos gothiques airs;
Joyeux il se ranime au bruit de nos concerts[3].

Dès lors on n'attendait plus que le chef-d'œuvre qui devait marquer l'avènement du genre romantique au théâtre; *Cromwell*, en 1827, aurait été ce chef-d'œuvre

1. *Globe*, 26 novembre 1828.
2. *Ibid.*, 26 nov. 1828.
3. *Le Classique et le Romantique*, p. 16.

si on avait pu y voir véritablement une œuvre dramatique. Depuis 1825, il est vrai, se succédaient des pièces qui s'intitulaient *drame historique*; mais elles sont sans grande valeur, d'ailleurs complètement oubliées, et témoignent seulement d'un pénible acheminement vers une transformation définitive; ce sont surtout des adaptations et des imitations des théâtres étrangers. L'œuvre qui signala véritablement l'éclosion du drame, tant par son succès que par les polémiques qu'elle suscita, fut le *Henri III et sa Cour* d'Alexandre Dumas, joué au Théâtre-Français le 11 février 1829.

Ce n'était pas là pourtant la forme rêvée par les critiques du *Globe*. M. Nebout dans sa thèse sur *le Drame romantique* dit que « le mélodrame est entré dans le drame avec *Henri III et sa Cour*[1] »; il nous semble que c'est exactement le contraire qu'il conviendrait d'écrire. Avec cette pièce, le mélodrame n'est pas encore sorti du drame, ou plutôt, puisqu'il n'en sortira jamais, il y est à un degré plus élevé que dans la plupart des œuvres qui sont venues après. Le bras de la duchesse de Guise deux fois broyé devant nos yeux témoigne de cette recherche de l'émotion physique qui est la préoccupation constante des Pixérécourt et des Ducange; rappelons-nous de plus les emprunts faits par Dumas au grand arsenal des accessoires et des décors; masques, pommes de senteur mortelle, liqueur soporifique permettant à la personne qui l'a absorbée de se réveiller à la simple voix d'un des acteurs, passages secrets, cabinet caché dans la boiserie, ressort ouvrant la porte d'une alcôve et amenant au milieu de la scène un sofa sur lequel est étendue la duchesse de Guise (jamais le mélodrame n'a connu de ressort si puissant!); songeons que c'est à ces

1. P. 278.

moyens purement matériels qu'est dû le déroulement de l'action; remarquons enfin que l'intrigue, engagée par un mouchoir oublié sur un canapé, est à chaque acte et presque à chaque scène, coupée et rompue par l'intervention du hasard. N'est-ce pas là le pur mélodrame?

Mais, dira-t-on, il y a autre chose; *Henri III et sa Cour* représente un réel effort d'évocation historique. La lecture, même rapide, de la pièce a vite fait de démontrer ce que vaut cette prétention. En quoi consiste en effet la couleur locale de ce drame? elle se réduit en réalité à quelques accessoires et à quelques phrases. Si l'astrologue Ruggieri dit à la reine mère : « La présence de Votre Majesté m'a fait oublier de retourner ce sablier », c'est pour nous apprendre, au moyen de quelques autres répliques, que les horloges viennent à peine d'être inventées et qu'elles sont encore d'un prix exorbitant; de même il ne faut pas nous étonner de voir un personnage jouer au bilboquet, car on va nous dire que ce jeu est une trouvaille toute récente. On nous enseigne que « la noble rose vaut douze livres et n'est pas démonétisée comme le ducat polonais », et enfin un des personnages aura cette naïveté extraordinaire de nous dire : « Je me suis arrêté en face de Nesle pour y voir poser la première pierre d'un pont *qu'on appellera* le Pont Neuf »; il ajoutera pour notre instruction que l'architecte se nomme Du Cerceau; et si nous songeons à l'ample collection de jurons et de mots historiques dont est riche la pièce de Dumas, il ne se peut pas que nous quittions la salle sans être persuadés de l'érudition de l'auteur. *Henri III et sa Cour* a d'ailleurs la prétention de nous en apprendre plus encore sur le XVIe siècle : nous assistons à une séance de la Ligue, nous voyons les mignons du roi, Henri III se fait un plaisir d'étaler

pour nous son hypocrisie, sa mère machine au grand jour devant nous les ténébreux complots de sa politique italienne, et nous avons même au besoin un long exposé des malheurs du temps!

Tout cet appareil historique est, il faut bien le dire, enfantin et ridicule, et le véritable intérêt de l'œuvre est ailleurs, dans l'amour de Saint-Mégrin pour la duchesse de Guise et dans les conséquences de cet amour; *Henri III* est un drame de passion dans un cadre historique. Dans les journaux romantiques, il est vrai, les critiques parlent d'un drame historique reproduisant à la fois l'esprit caractéristique des siècles passés et la vérité éternelle de l'esprit humain, représentant aux yeux par de vives images la différence des mœurs d'autrefois et de celles d'aujourd'hui. Mais ce sont là des déclarations idéales, des espérances irréalisables dont les hommes de métier n'ont aucun souci : « Je commence, dit Dumas, par combiner une fable, je tâche de la faire romanesque, tendre, dramatique.... *Je cherche dans l'histoire un cadre où la mettre*, et jamais il ne m'est arrivé que l'histoire ne m'ait fourni ce cadre si exact et si bien approprié au sujet, qu'il semble que ce soit non le cadre qui ait été fait pour le tableau, mais le tableau pour le cadre[1]. » Le drame romantique n'a jamais eu en effet d'autre vérité, d'autre valeur historique; son véritable intérêt n'est que dans l'intrigue, et si l'on veut l'appeler de son vrai nom, il faut dire qu'il n'a jamais été qu'un drame romanesque, forme polie et littéraire du mot mélodrame.

Henri III et sa Cour était écrit en prose, prose, il est vrai, riche en grands effets, en antithèses, en obscurités terribles, en un mot prose toute théâtrale. Mais la jeune

1. *Le Testament de M. de Chauvelin*, ch. I, p. 8.

école attendait des auteurs qu'ils fissent désormais parler leurs personnages en un vers magnifique. Dumas tenta de lui donner satisfaction avec *Christine à Fontainebleau* (1830), où, sous une forme plus littéraire, nous voyons réapparaître le même type dramatique. Mais dès 1831 il était retourné à la prose avec *Antony*, « mélodrame bourgeois », et c'était aussi en prose qu'il écrivait *la Tour de Nesle*, « mélodrame héroïque » (1832). Ne fût-ce que par la forme, il restait donc fidèle à la principale origine du drame : le mélodrame; son œuvre, comme son talent, est infiniment plus dramatique que littéraire, et si, par là, il a exercé une influence considérable dont Hugo s'est fortement ressenti, il s'est trouvé incapable de produire une œuvre qui comme *Hernani* ou *Ruy Blas* sût s'imposer au souvenir. Lorsque, on reprit *Henri III et sa Cour* en 1840, la désillusion fut considérable et le succès médiocre.

Cette forme littéraire et poétique que rêvaient, pour le drame nouveau, les romantiques, la trouverons-nous réalisée chez Vigny? *Le More de Venise* (24 octobre 1829) est en effet écrit en vers; mais il faut donner à cette pièce sa véritable importance, celle d'une traduction heureuse et fidèle, et, comme les contemporains, ne voir en elle qu'un manifeste littéraire destiné à un grand retentissement; en applaudissant le chef-d'œuvre de Shakspeare, pour ainsi dire naturalisé français par Vigny, la jeune école pouvait acclamer le principe romantique. Ce caractère de manifestation littéraire était d'ailleurs rendu tout à fait sensible par la *Lettre à lord*** sur la soirée du 24 octobre 1832 et sur un système dramatique* dont fut accompagnée la publication du *More de Venise*; sans grande originalité mais avec une remarquable netteté, l'auteur dégageait la conception du théâtre nouveau, telle qu'elle s'était formée depuis une dizaine

d'années. Mais lorsqu'il porta à la scène en 1831 un véritable drame historique, *la Maréchale d'Ancre*, il l'écrivit en prose : aussi cette pièce, bien qu'elle soit peut-être la tentative la plus heureuse pour concilier le mélodrame avec un certain souci d'exactitude historique, n'avait pas cette forme originale et belle qui devait faire le triomphe d'un Hugo.

Il est vrai que depuis un an déjà le théâtre nouveau, tel à peu près qu'il avait été rêvé, avait fait son apparition; on l'avait salué à grand fracas à la représentation d'*Hernani* (25 février 1830), et c'est maintenant dans l'œuvre d'Hugo qu'il va falloir étudier l'influence du mélodrame, de la tragédie historique et des premiers essais romantiques. Complication de l'intrigue, vif mouvement sur la scène, science de l'émotion, voilà ce que le drame vers 1830 avait retenu du mélodrame; de la tragédie des Lebrun et des Soumet il gardait quelques prétentions historiques et surtout le désir de s'affirmer comme une œuvre hautement littéraire. Mais pourquoi, alors que l'œuvre des Pixérécourt, des Casimir Delavigne, et des Dumas n'a pas survécu, celle de Hugo est encore capable de paraître au théâtre, c'est là ce qu'expliquera le chapitre suivant.

CHAPITRE XIII

LE THÉATRE D'HUGO

L'œuvre dramatique d'Hugo tient tout entière en onze drames[1], dont un, *les Jumeaux*, est inachevé et dont deux autres, *Cromwell* et *Torquemada*, n'ont jamais été représentés et ne semblent pas pouvoir jamais l'être. Toutes ces pièces, sauf une seule, appartiennent à la même période de la vie d'Hugo, période qui comprend seize années et va des derniers mois de 1826, date de la com-

1. Voici la liste de ces pièces avec la date de leur composition et, quand il y a lieu, de leur représentation :

Cromwell, écrit d'août à novembre 1826.
Marion Delorme, écrite en juin 1829, représentée le 11 août 1831.
Hernani, écrit en septembre 1829, représenté le 21 février 1830.
Le Roi s'amuse, écrit en juin 1832, représenté le 22 novembre 1832.
Lucrèce Borgia, écrite en juillet 1832, représentée le 2 février 1833.
Marie Tudor, écrite en août 1833, représentée le 6 novembre 1833.
Angelo, écrit en février 1835, représenté le 28 avril 1835.
Ruy Blas, écrit en juillet-août 1838, représenté le 8 novembre 1838.
Les Jumeaux (3 actes, dont le dernier inachevé), écrits en juillet-août 1835.
Les Burgraves, écrits en septembre-octobre 1842, représentés le 7 mars 1848.
Torquemada, écrit en mai-juin 1869.

position de *Cromwell*, à la fin de 1842, époque où furent écrits *les Burgraves*. Ces chiffres sont significatifs. Il n'est guère d'écrivains ayant eu réellement un tempérament de dramaturge, dont la production ait été aussi peu considérable, et il n'en est aucun qui, après avoir, comme Hugo, abandonné la scène en pleine possession de son talent, n'y soit revenu tôt ou tard, en dépit des échecs qu'il y avait subis. Le propre des véritables dramaturges, qu'ils s'appellent Corneille, Molière ou Voltaire, est de travailler pour le théâtre jusqu'à leur dernier jour : et le petit nombre des pièces d'Hugo, aussi bien que le peu de durée de sa production dramatique, semble prouver qu'il a fait du théâtre, moins par vocation que par nécessité.

Dès 1826 en effet, les romantiques avaient senti que dans la lutte qu'ils soutenaient contre les classiques, ils n'auraient vraiment la victoire que le jour où le théâtre leur appartiendrait. C'était par le théâtre seul qu'ils arriveraient à agir efficacement sur l'opinion publique, et ce n'était qu'au théâtre qu'ils pouvaient espérer obtenir des succès retentissants et définitifs. Aussi n'hésitèrent-ils pas à s'improviser dramaturges. Hugo, à qui il appartenait de frapper toujours et partout les premiers coups, donna l'exemple, d'abord par sa préface de *Cromwell*, puis par ses drames. Monté le premier sur la brèche, il y demeura le dernier et ne se retira qu'au moment où l'échec des *Burgraves* vint lui prouver que le romantisme ne pouvait décidément se maintenir à la scène.

Le théâtre d'Hugo est donc avant tout une œuvre de circonstance, une œuvre volontaire et réfléchie. C'est de là qu'il faut partir quand on se propose de l'étudier et quand on veut essayer d'en déterminer les principaux caractères.

I

De tous ces caractères, le plus frappant peut-être, c'est que ce théâtre est entièrement artificiel. Par là nous voulons entendre que les drames d'Hugo ne naissent pas tout constitués dans son esprit par une sorte de création spontanée et naturelle, mais qu'ils nous apparaissent comme le produit de tout un travail de savante et patiente combinaison. Ce caractère artificiel, nous l'allons voir apparaître tant dans la façon dont Hugo a choisi les sujets de ses pièces, que dans les moyens qu'il emploie pour développer ses intrigues et surtout pour les compliquer.

Un premier fait est d'abord évident quand on examine tour à tour les sujets des drames d'Hugo. C'est que, malgré la prétention qu'il a eue de faire de son théâtre un théâtre historique, il n'est pas un de ces sujets qui soit directement et complètement emprunté à l'histoire ou à la légende. L'idée de ses drames ne lui a pas été fournie, comme il est arrivé par exemple, pour Corneille et Racine, par ses lectures, par tel passage d'un auteur ancien ou moderne qu'il se serait ensuite borné à découper en actes et en scènes. Au contraire, il a toujours commencé par construire idéalement et de toutes pièces une situation, et ce n'est qu'une fois en possession de ce qu'on pourrait assez justement appeler la carcasse de son drame, quand il s'est agi de trouver un décor dans lequel cette intrigue pût se dérouler, et de donner un nom à ses personnages, qu'il a fait appel à ses souvenirs historiques. Suivant une expression heureuse, il n'a demandé à l'histoire que « le baptême de ses sujets »[1].

1. Gustave Planche, article sur *Lucrèce Borgia* (*Revue des Deux Mondes*, 1833).

Les préfaces qu'il a placées en tête de ses pièces constituent, à ce point de vue, de curieux documents. Elles nous montrent l'auteur à l'œuvre et nous permettent de mieux comprendre sa manière de procéder.

Il commence par chercher une idée centrale, qui puisse servir de base et comme de pivot à son drame. Ce sera par exemple celle-ci, qu'on peut trouver réunis dans une même âme « la difformité morale la plus hideuse » et « le sentiment le plus pur ». L'idée étant trouvée, il s'agit de lui donner une forme concrète, qui la rende immédiatement saisissable. C'est ici que l'auteur déploie toute son habileté. Il place cette difformité morale « là où elle ressort le mieux, dans le cœur d'une femme »; pour la rendre plus apparente encore, il accorde à cette femme « la beauté physique et la grandeur royale, qui donnent de la saillie au crime ». Enfin, il fait choix, pour l'opposer à cette difformité morale, du sentiment le plus noble « qu'une femme puisse éprouver, le sentiment maternel » et « dans un monstre, il met une mère[1] ». Il ne reste plus maintenant qu'à découvrir dans l'histoire une femme à qui ces caractères puissent convenir; à ce moment le souvenir de Lucrèce Borgia se présente tout naturellement à l'esprit du poète : elle devient donc l'héroïne du drame et lui donne son nom. On pourrait répéter cette démonstration à propos presque de chacune des pièces d'Hugo. C'est ainsi que dans *les Burgraves*, il déclare n'avoir pas voulu faire autre chose que transformer « une abstraction philosophique » en « une réalité dramatique, palpable, saisissante, utile »[2]. De même encore dans *Angelo, tyran de Padoue*, son œuvre a consisté, nous dit-il, à « dresser sur une pensée, d'après les don-

1. Préface de *Lucrèce Borgia*, passim.
2. Préface des *Burgraves*.

nées spéciales de l'histoire, une aventure tellement simple et vraie, si bien vivante, si bien palpitante, si bien réelle, qu'aux yeux de la foule, elle pût cacher l'idée elle-même, comme la chair cache l'os »[1].

On voit tout ce qu'il y a d'artificiel, mais aussi de commode dans cette façon de procéder. Les sujets qu'Hugo crée de la sorte ont tous les avantages des sujets historiques sans en avoir les inconvénients. Le peu d'histoire que l'auteur y mêle suffit à les légitimer aux yeux du public : par exemple, bien que nous n'ayons jamais entendu dire que Lucrèce Borgia ait empoisonné son fils par mégarde dans un festin, la chose, vu la fâcheuse réputation du personnage, nous paraît parfaitement admissible. Comme d'autre part la donnée elle-même du drame reste toujours imaginaire, Hugo garde toute liberté de disposer et de dénouer sa pièce ainsi qu'il lui convient. Il pourra avec la même facilité supposer que Lucrèce Borgia parvient à sauver son fils à l'aide d'un contrepoison ou qu'elle en est réduite à le voir mourir sous ses yeux et par sa faute, sans être capable de lui venir en aide. Par là s'explique la manière arbitraire et peu naturelle dont l'intrigue se développe dans les drames d'Hugo.

C'était un des traits de la tragédie classique qu'une fois le sujet posé, rien ne venait plus en interrompre ou en modifier le développement. L'action y était régulière; le dénouement lui-même, s'il émouvait le spectateur, ne causait pas chez lui de véritable surprise : il était la conclusion logique et presque prévue de l'action tout entière. Dans le théâtre d'Hugo, c'est précisément le contraire qui a lieu. Non seulement l'action n'y résulte pas du développement normal et comme spontané d'une

1. Préface d'*Angelo*.

situation indiquée dès le début; non seulement la suite des faits n'y présente plus ce caractère d'enchaînement rigoureux qui faisait le charme et la beauté de la tragédie classique, mais presque à chaque scène s'y trahissent le procédé et l'artifice. Jamais on n'a dépensé plus d'ingéniosité pour faire durer une pièce qui semble constamment sur le point de finir.

Prenons comme exemple *Marie Tudor.* L'auteur — il nous le fait savoir lui-même dans sa préface — a eu pour objet dans ce drame, de « poser largement sur la scène, dans toute sa réalité terrible, ce formidable triangle qui apparaît si souvent dans l'histoire : une reine, un favori, un bourreau ». Nous sommes donc en droit de nous attendre à un sujet très simple, tel que celui-ci : une reine, lasse de son favori qui la trompe, se venge de lui en le livrant au bourreau. C'est bien là en effet la donnée générale de la pièce, mais l'imagination d'Hugo l'a surchargée, comme nous l'allons voir, de toute sorte d'aventures et de péripéties inutiles.

D'abord, à son premier sujet, il en a mélangé un autre : l'histoire de l'ouvrier Gilbert qui, sur le point d'épouser une jeune orpheline, qu'il a jadis recueillie, apprend qu'elle est la maîtresse d'un autre homme. Le fait que Fabiano Fabiani, favori de Marie Tudor, est en même temps l'amant de Jane, la fiancée de Gilbert, rattache tant bien que mal ces deux sujets l'un à l'autre. Cela suffirait déjà à rendre la pièce compliquée. L'auteur s'est plu cependant à l'embrouiller encore. Chacun des personnages, non content du rôle qu'il joue dans l'intrigue générale, travaille à quelque machination secrète qui lui est propre : c'est Fabiani, qui a ourdi un plan machiavélique pour s'assurer la possession des biens de lord Talbot, plan qui consiste, après se les être fait attribuer par la reine, à séduire et à désho-

norer l'héritière légitime de ces biens, pour empêcher qu'on puisse jamais lui rendre son rang; c'est Simon Renard qui s'occupe à ruiner par tous les moyens le crédit de Fabiani; c'est Jane qui cherche à faire évader Gilbert prisonnier à la tour de Londres; c'est la reine elle-même qui imagine d'abord tout un complot pour perdre Fabiani et qui s'ingénie ensuite à le sauver. Toutes ces intrigues s'entrecroisent, s'enchevêtrent, se contrarient, de telle sorte qu'on ne s'y retrouve qu'au prix d'un perpétuel effort d'attention. Ce n'est pourtant pas tout encore : Hugo paraît avoir craint que, malgré cet amas de complications, le lecteur n'arrivât à deviner le dénouement et il a voulu achever de le déconcerter d'une façon définitive. Tel est le but de la seconde partie du IIIe acte, véritable chef-d'œuvre en son genre, où l'obscurité le dispute à l'horreur. Fabiani est enfermé dans la tour de Londres; le peuple ameuté réclame sa tête; on doit l'exécuter dans la nuit. Au dernier moment, la reine, qui l'aime encore, malgré sa trahison, a imaginé de lui substituer sous le voile noir dont il est d'usage de recouvrir le condamné pour le mener au supplice, l'ouvrier Gilbert. Fabiani semble donc sauvé. Oui, mais il faut compter avec Simon Renard qui, sachant que la reine essaie par tous les moyens de faire échapper Fabiani, la surveille étroitement et a jusqu'ici déjoué toutes ses ruses. Dans cette lutte d'habileté, qui va triompher? C'est ce que nous nous demandons avec angoisse. Nous voyons défiler devant nous, dans un décor impressionnant, le cortège funèbre qui entoure le condamné caché sous son voile. Mais quel est-il, ce condamné? Nous l'ignorons encore. Nous entendons les trois coups de canon qui annoncent les diverses phases de l'exécution. Mais qui vient d'être exécuté? Est-ce Fabiani ou Gilbert? Notre perplexité redouble.

Enfin Simon Renard apparaît tenant Gilbert par la main et le doute où nous sommes plongés depuis le commencement de l'acte se trouve brusquement dissipé.

Cette complication excessive de l'intrigue dans les pièces d'Hugo n'est pas seulement une cause d'obscurité; elle est aussi une cause d'invraisemblance, et sans méconnaître la valeur des raisons que l'on pourrait tirer, pour justifier cette invraisemblance, des conventions dramatiques et de ce qu'on a quelquefois appelé les lois de l'optique théâtrale, nous croyons qu'elles ne sauraient ici suffire à tout expliquer. Sans doute, il serait injuste d'exiger d'une pièce de théâtre une logique trop absolue, comme aussi de reprocher à son auteur d'avoir fait tenir en quelques heures, voire même en quelques journées plus d'événements qu'il ne s'en produit en général dans un si court espace de temps. Encore faut-il pourtant que la logique ne fasse pas trop visiblement défaut à cette pièce et que l'auteur n'abuse pas de la liberté qui lui est accordée. Or, nous allons voir que tel est malheureusement le cas pour Hugo et pour son œuvre dramatique.

Afin de rendre notre démonstration plus probante, nous l'emprunterons cette fois, non plus à l'un des drames en prose d'Hugo, mais à une pièce qu'on s'accorde généralement à reconnaître comme l'une de ses meilleures et qui l'est en effet, à *Ruy Blas*. Considérons donc toutes les conditions qu'il est nécessaire de supposer remplies pour que l'intrigue puisse subsister. Il faut d'abord que don Salluste se trouve avoir sous la main un laquais qui, arrivé de la veille à Madrid, n'y soit encore connu de personne, et qui, pourtant, ait déjà eu l'occasion de voir la reine et d'en tomber follement amoureux; il faut que l'un des parents de don Salluste, grand d'Espagne comme lui, ait eu l'idée, après avoir

dissipé toute sa fortune, de disparaître pour aller s'engager dans une troupe de voleurs, ce qui permet à don Salluste de présenter Ruy Blas à la cour sous son nom. Tout cela ne laisse pas déjà d'être assez étonnant. Nous ne sommes pourtant qu'au début de nos surprises. Ce Ruy Blas, qui n'a pas été jusqu'alors capable de faire un autre métier que celui de laquais, nous le voyons en six mois devenir premier ministre, et quel ministre! Hugo ne craint pas lui-même de le comparer à Richelieu. Voilà une carrière bien rapide et bien extraordinaire. Ce qui ne l'est pas moins, c'est l'aisance avec laquelle le personnage entre dans son nouveau rôle et la désinvolture avec laquelle il traite les ambassadeurs étrangers et les membres du conseil privé. Accordons pourtant au poète que ces six mois ont suffi à ce laquais de génie qu'est Ruy Blas, pour faire cette prodigieuse fortune et pour s'habituer à sa nouvelle situation. Mais alors comment s'expliquer sa conduite, lorsque tout à coup don Salluste réapparaît devant lui? Comment croire que cet homme, que nous venons d'entendre quelques instants auparavant discourir avec tant de compétence sur les questions économiques et sociales les plus ardues, qui s'est si rapidement mis au fait des affaires publiques, ait été assez imprudent pour n'avoir pas prévu le danger que pouvait lui faire courir un jour le retour à Madrid de don Salluste et pour ne pas avoir conjuré ce danger d'une façon quelconque? Comment admettre surtout que ne l'ayant pas prévenu et se voyant tout à coup menacé par don Salluste de révélations compromettantes, il ne trouve pas le moyen, en toute une journée, lui qui est ministre tout-puissant et qui se sait par surcroît sûr de l'appui de la reine, de déjouer la ruse, pourtant si maladroite de son ancien maître? Ce sont là autant de défis à la vrai-

semblance, et l'on ne saurait afficher plus ouvertement le mépris où on la tient.

Ces quelques exemples suffisent, croyons-nous, à mettre en lumière le caractère artificiel de ce théâtre. Ce n'est pas sans doute qu'on ne puisse trouver d'autres traits par lesquels il se rapproche du mélodrame, en particulier l'emploi d'une mise en scène et d'une machinerie savantes, et l'abus des accessoires. Mais ces traits lui sont communs avec tout le théâtre romantique et il nous paraît inutile d'y insister.

II

De ce que le théâtre d'Hugo est une œuvre de sa volonté, de ce qu'à chaque instant cette volonté y intervient, soit pour constituer le sujet, soit pour compliquer l'intrigue, il résulte que ce théâtre est très personnel et que l'individualité de l'auteur y occupe une large place. Hugo, nous l'allons voir, a exprimé perpétuellement dans ses drames ses propres sentiments et ses propres impressions : et par là, ces drames méritent l'épithète de lyriques qu'on leur a attribuée si souvent.

Le lyrisme y naît d'abord d'une conception spéciale des personnages. Au lieu d'être des individus réels, d'avoir un caractère et des idées qui leur soient propres, les personnages des pièces d'Hugo vivent d'une vie toute factice et sont comme autant de pantins dont l'auteur tient et manie les fils. C'est lui qui règle leurs mouvements; c'est lui qui parle sous leur nom et par leur bouche. Tous, en dépit de leur diversité apparente, ils ne sont que des incarnations de sa propre personnalité : ils n'ont pas d'autre fonction ni d'autre but que de permettre à Hugo de se donner la réplique à lui-même

et d'envisager tour à tour la même idée à trois ou quatre points de vue différents. Ils sont en un mot simplement destinés à rendre plus claire et plus vivante en la revêtant d'une forme concrète, la pensée du poète dans ses moments successifs : sans cesse, celui-ci se substitue à ses personnages pour nous donner son opinion sur leur conduite, sur la situation où ils se trouvent : cela d'ailleurs sans s'inquiéter de savoir si ces confidences sont ou non à leur place, sans craindre d'interrompre l'action.

De là cette abondance vraiment extraordinaire des hors-d'œuvre dans le théâtre d'Hugo. Le dialogue y est rare, si du moins on entend par dialogue une suite de répliques courtes et rapides, comme celles qui s'échangent dans une conversation un peu animée. Chaque scène consiste en une succession de discours plus ou moins longs. Dans la scène VI de l'acte II des *Burgraves*, nous trouvons ainsi cinq tirades dont l'une n'a pas moins de cent vingt vers. Dans *les Jumeaux*, qui sont intéressants parce que, n'ayant pas été terminés, ils nous permettent de nous faire une idée du premier état d'un drame d'Hugo, il y a un luxe de tirades inouï, à tel point que les éditeurs ont cru devoir indiquer dans une note mise en tête de la pièce, que le poète, s'il l'eût terminée, eût fait disparaître « cette surabondance de détails » et « cet excès de développement[1] ». Les scènes ne sont pas rares où un personnage suit une idée fixe sans prendre garde aux interruptions ou aux réponses de ses interlocuteurs. Don Ruy Gomey rentrant chez lui le soir et trouvant deux hommes dans la chambre de sa nièce, fait tout un discours sur le respect dû aux vieillards, sans permettre à Don Carlos ni à Hernani

1. Note placée en tête des *Jumeaux*, dans l'édition définitive in-8°.

de placer un seul mot d'explication ou d'excuse[1]. Job, au milieu d'une conversation avec Régina et Albert, « tombe » tout à coup « dans une rêverie profonde » qui se traduit par de longues réflexions faites à voix haute sur lui-même et sur son sort[2]. Un mot suffit à amorcer tout un développement et devient un prétexte à paraphrases et à digressions :

> Vous m'aimez! Savez-vous ce que c'est que l'amour?
> Qu'un amour qui devient notre sang, notre jour;
> Qui, etc.[3].

J'ai eu une mère. Savez-vous ce que c'est que d'avoir une mère? En avez-vous eu une, vous, etc.[4]?

Au-dessus de moi, il y a Venise. Et savez-vous ce que c'est que Venise, pauvre Tisbe? Venise, je vais vous le dire, c'est..., etc.[5].

Tous ces développements, pour si longs et exagérés qu'ils paraissent, se rattachent encore tant bien que mal à l'action. Mais quel lien ont avec elle ces interminables hors-d'œuvre que constituent les monologues, celui de Ruy Blas[6], celui de Charles-Quint[7], celui de Frédéric Barberousse[8]? Ce sont autant de morceaux lyriques, échappés à la verve du poète et qui, intercalés ainsi dans ses drames, y sont du plus étrange effet.

Toutes ces digressions, longues ou courtes, portent à peu près sur les mêmes sujets, et il est intéressant de noter que ces sujets sont précisément de ceux que se plaît à traiter la poésie lyrique. Ce sont le plus souvent des lieux communs qui ne valent que par l'expression

1. *Hernani*, I, III.
2. *Les Burgraves*, II, IV.
3. *Marion Delorme*, I, III.
4. *Angelo*, journée I, I.
5. *Ibid.*
6. *Ruy Blas*, III, II.
7. *Hernani*, IV, II.
8. *Les Burgraves*, I, I.

personnelle et poétique qu'Hugo a su leur donner : par exemple, l'idée du respect dû à l'hospitalité qui est développée successivement dans les deux monologues de Job et de Magnus [1] et aussi dans le discours de Ruy Gomez de Silva [2]; ou encore l'idée de la beauté de la clémence qui fait le fond des discours de Marion et du marquis de Nangis au roi [3]. Quand le poète sort de ces lieux communs, c'est pour se livrer à des réflexions d'un caractère tout aussi général sur l'histoire du passé : il médite sur l'état de l'Espagne au temps de Charles II [4], sur le régime politique de l'Europe au moyen âge [5] ou sur les maux qu'a causés à l'Allemagne la féodalité [6].

Quel que soit d'ailleurs le sujet qu'il traite, Hugo s'émeut et vibre. Il trouve pour exprimer ces sentiments généraux des accents profonds et sincères et il fait réellement sienne la cause de ses personnages, leur tristesse ou leur joie. Veut-on juger de cette intensité de son émotion? Il suffit d'ouvrir n'importe lequel de ses drames : ainsi, jamais on n'a fait de plaidoyer plus touchant, plus pathétique au bon sens du mot que le discours du marquis de Nangis demandant à Louis XIII la grâce de son neveu [7]; de même, on ne saurait trouver une apostrophe plus vibrante d'indignation stupéfaite et de douleur contenue que celle de Ruy Gomez à Hernani quand il le trouve aux pieds de doña Sol [8]; et enfin, on imaginerait difficilement réponse plus hautaine et plus cinglante que celle que fait don César de Bazan aux

1. *Les Burgraves*, I, II.
2. *Hernani*, III, V.
3. *Marion Delorme*, IV, VII.
4. *Ruy Blas*, III, II.
5. *Hernani*, IV, II.
6. *Les Burgraves*, II, I.
7. *Marion Delorme*, IV, VII.
8. *Hernani*, III, V.

propositions de don Salluste[1]. Ce sont là des exemples choisis au hasard entre beaucoup d'autres et qui suffisent à montrer avec quelle étonnante facilité Hugo sait se faire l'écho des sentiments les plus divers.

La substitution perpétuelle de l'auteur à ses personnages, tel nous paraît donc être le premier trait auquel se laisse reconnaître le lyrisme dans les drames d'Hugo. Il en est d'autres et, notamment, on peut retrouver ici un caractère que nous avons déjà eu occasion de signaler, quand nous avons parlé de *Notre-Dame de Paris* : c'est la puissance avec laquelle Hugo se représente le passé, son don d'évocation pittoresque des époques disparues.

On a beaucoup raillé la couleur locale de son théâtre, et il faut avouer qu'elle prête en effet par certains côtés à la critique. C'est ainsi que la documentation d'Hugo, si elle a été réelle, — et l'on n'en peut guère douter quand on lit les notes justificatives qu'il a mises à la suite de ses drames, — n'a pas toujours été aussi rigoureuse qu'on serait en droit de le souhaiter : on a découvert çà et là quelques erreurs ou quelques inexactitudes parfois volontaires : la plus grave qu'on ait relevée, à notre connaissance, c'est qu'Hugo avait tracé le caractère de doña Maria de Neubourg, femme de Charles II, d'après les *Mémoires de la cour d'Espagne* de la comtesse d'Aulnoy, où il est question de Marie-Louise d'Orléans, femme de Philippe V[2]; mais il faut bien reconnaître que ces constatations sont loin d'avoir l'importance qu'on leur a quelquefois attribuée. D'autre part, il est certain qu'Hugo a trop souvent pris la chronique pour l'histoire et qu'il a montré un goût peut-être un peu excessif pour les anecdotes et les mots historiques. Nous n'en voulons

1. *Ruy Blas*, I, II.
2. Cf. Morel Fatio, *Études sur l'Espagne*.

pour preuve que l'abus qu'il a fait dans *Cromwell* de ces bribes d'histoire : l'entrevue bizarre de Davenant et de Charles II; le toast de Richard Cromwell à la santé du roi, bien d'autres encore [1]. Il a toujours éprouvé un plaisir enfantin à collectionner et à épingler ces menus faits dans ses drames. Mais, ces réserves faites, et si l'on considère la couleur locale des pièces d'Hugo là où elle a surtout coutume d'être au théâtre, c'est-à-dire dans les décors, les costumes et aussi dans l'ensemble même de l'œuvre, on ne peut s'empêcher d'accorder que peu d'auteurs ont su opérer des reconstitutions aussi parfaites, et que peu de drames sont aussi « radicalement imprégnés de cette couleur des temps » dont Hugo lui-même parlait dans sa Préface de *Cromwell* [2].

Les exemples sont nombreux dans le théâtre d'Hugo, de ces décors évocateurs, où le souci de la précision est poussé jusqu'à la minutie et se retrouve dans les détails les plus insignifiants. Tout le monde se rappelle celui du IV[e] acte de *Ruy Blas*, la « petite chambre somptueuse et sombre », ses « lambris et ses meubles de vieille forme et de vieille dorure », ses « murs couverts d'anciennes tentures de velours cramoisi, écrasé et miroitant par places et derrière le dos des fauteuils, avec de larges galons d'or qui le divisent en bandes verticales », et « sa haute cheminée sculptée du temps de Philippe II, avec écusson de fer battu dans l'intérieur ». Nous en citerons un autre, moins connu et tout aussi caractéristique : c'est celui du II[e] acte des *Jumeaux*, qui représente « une chambre très sombre, à voûte ogive, pavée en larges dalles, tendue en velours écarlate, à crépines d'or, meublée de grands fauteuils à bras dorés et à dossier de

1. Préface de *Cromwell*, édition définitive in-8°, p. 49.
2. Cf., parmi les notes mises à la suite de *Cromwell*, celles qui portent les numéros XV, XIX, XX, XXVII, XXXIV, etc.

tapisserie; d'un aspect à la fois sinistre et magnifique. A gauche, dans un pan coupé, un large lit de damas rouge et de tapisserie alternée, à colonnes, à dais et à chef d'or sculpté, revêtu d'un riche couvre-pied de dentelle. A droite, dans un autre pan coupé, une haute cheminée, garnie de sa plaque de fer fleurdelysée. A droite également une table recouverte d'un tapis de velours et posée sur un tapis des Gobelins carré. Sur la table, un miroir de Venise. Au-dessus du lit, un grand Christ d'ivoire sur ébène, non janséniste, c'est-à-dire les bras étendus. » Chaque mot fait image, et ces brèves indications mises par Hugo en tête de ses pièces frappent peut-être plus que ne pourraient le faire les décors brossés par le peintre le plus habile.

Hugo n'a pas attaché moins d'importance au costume de ses personnages et il a su également en tirer des effets saisissants. Ici, comme dans ses décors, son goût pour la somptuosité et la pompe s'est donné libre carrière. Les acteurs de ses drames étalent un luxe de vêtements tout à fait extraordinaire : ce ne sont qu'étoffes de velours, de soie, de satin, de brocart, rehaussées de broderies d'or et d'argent, agrémentées de rubans et de dentelles, que chapeaux à panaches, que riches écharpes, colliers d'or et de perles. Mais en même temps, la tenue des personnages est adaptée à leur époque et à leur condition. Dans *Cromwell* par exemple, lord Broghill et les cavaliers seront en « costume élégant et négligé, chapeau à plumes, haut de chausses et pourpoint de satin à taillades, bottines »; les têtes rondes auront les « cheveux coupés très courts, le chapeau à haute forme et à larges bords, l'habit de drap noir, le haut de chausses de serge noire et de grandes bottes[1] ».

1. *Cromwell*, I, 1.

Dans *Marion Delorme*, le duc de Bellegarde portera un « riche costume de cour avec toutes les broderies et toutes les dentelles, le cordon du Saint-Esprit au cou et la plaque au manteau [1] »; Laffemas sera en « petit costume de magistrat [2] ». Dans *Hernani*, Hernani est vêtu du « costume du montagnard d'Aragon, gris avec une cuirasse de cuir, une épée, un poignard et un cor à sa ceinture [3] ». Dans une même pièce les personnages changent de vêtement suivant les circonstances. Ruy Blas, qui au premier acte est « en livrée, haut de chausses et justaucorps bruns, surtout galonné rouge et or [4] », apparaît au troisième acte « vêtu de velours noir, avec un manteau de velours écarlate, la plume blanche au chapeau et la Toison d'or au cou [5] ». Le costume complète ainsi le portrait du personnage de la façon la plus heureuse.

Mais, nous l'avons dit, la couleur locale des drames d'Hugo n'est pas visible seulement dans les costumes et les décors : elle est diffuse dans la pièce tout entière; elle est dans la conversation des personnages, dans leurs gestes, dans leur manière d'être, dans mille détails inaperçus, qui se réunissent pour concourir à l'impression d'ensemble. Si l'on excepte de son théâtre *Angelo*, *Lucrèce Borgia* et *Marie Tudor*, qui sont de simples mélodrames et où la couleur locale n'intervient guère, on peut dire qu'il a merveilleusement réussi dans ses tentatives pour faire revivre le passé. C'est ainsi que *Ruy Blas* évoque sous nos yeux d'une façon saisissante la cour de Charles II et l'état lamentable de la monar-

1. *Marion Delorme*, IV, I.
2. *Ibid.*, III, I.
3. *Hernani*, I, II.
4. *Ruy Blas*, I, I.
5. *Ibid.*, III, I.

chie espagnole à la fin du XVIIe siècle; que *Marion Delorme* nous présente une peinture exacte et curieuse des mœurs françaises sous le règne de Louis XIII; et que *les Burgraves* font revivre avec une singulière puissance l'Allemagne féodale et morcelée du XIIIe siècle, ruinée par les guerres civiles et par les perpétuels brigandages des seigneurs.

Lyriques par l'abondance et la nature de leurs digressions, par la vision poétique du passé qu'ils contiennent, les drames d'Hugo le sont encore par le style. C'est ce que nous voudrions essayer de montrer en nous attachant surtout à celles des pièces d'Hugo qui sont écrites en vers.

Il convient de noter d'abord combien peu ce style est dramatique. Nous avons déjà remarqué au cours de ce chapitre que le dialogue était rare dans le théâtre d'Hugo : il n'a guère pratiqué l'art des brèves reparties, des répliques qui se croisent et se répondent vers par vers. Son style n'a pas non plus cette simplicité et cette netteté qui se prêtent aux analyses fines et profondes de sentiments. Il est surtout plastique et pittoresque, riche en éléments concrets et colorés.

Les images y abondent : elles jaillissent spontanément sous la plume du poète et semblent le vêtement naturel de sa pensée. Douces ou terribles, familières ou majestueuses, elles ont presque toujours une beauté et un éclat singuliers. En voici quelques-unes prises au hasard et qui peuvent rivaliser avec les plus admirables images de notre poésie lyrique. La première est empruntée aux *Burgraves*.

Dieu qui d'un souffle abat les sapins centenaires,
Remplit d'événements, d'éclairs et de tonnerres,
Déjà grondant dans l'ombre à l'heure où nous parlons,
La main qu'un mendiant cache sous ses haillons[1].

1. *Les Burgraves*, I, VII.

Cette autre est tirée du duo d'amour qui ouvre le dernier acte d'*Hernani* :

Ta parole est un chant où rien d'humain ne reste ;
Et, comme un voyageur, sur un fleuve emporté,
Qui glisse sur les eaux par un beau soir d'été
Et voit fuir sous ses yeux mille plaines fleuries,
Ma pensée entraînée erre en tes rêveries[1].

Celle-ci enfin est prise dans *Marion Delorme* :

Lorsque la lourde tombe a clos notre paupière,
L'âme lève du doigt le couvercle de pierre
Et s'envole[2]....

Comme on peut s'en rendre compte par ces quelques exemples, le rythme ajoute ici à la beauté de l'image : Hugo a tour à tour des vers aux sonorités sourdes et profondes, capables d'imiter le grondement de la foudre, et des vers simples et harmonieux qui sont pour l'oreille une délicate caresse.

Une autre qualité de ce style, c'est son mouvement : il n'a pas l'allure régulière, un peu compassée et monotone du style des tragédies classiques et pseudo-classiques : il abonde en phrases exclamatives et interrogatives, en suspensions, en apostrophes ; il est rapide, animé, passionné même, et, comme tel, très propre à exprimer l'émotion intense et l'agitation perpétuelle du poète. Ces qualités de mobilité et de vivacité sont dues, elles aussi, en partie du moins, à la science rythmique d'Hugo, à l'emploi habile qu'il a su faire, par exemple, des rejets et des enjambements. Par là encore, ce style est un style essentiellement lyrique, si, en effet, c'est un des caractères du lyrisme de développer dans la poésie l'élément musical, c'est-à-dire tout ce qui est mouvement et rythme.

1. *Hernani*, V, III.
2. *Marion Delorme*, V, III.

Enfin, il est éloquent : il possède à un haut degré certaines qualités qui sont proprement oratoires : qualités de nombre et de mesure, ampleur de la phrase, gravité des mots. La période, fréquente dans les drames d'Hugo, y est à la fois flexible et résistante. La variété des coupes lui donne une souplesse qu'elle n'avait jamais eue encore au théâtre.

Il convient d'ailleurs de remarquer que si le lyrisme excessif du théâtre d'Hugo a été une des principales raisons qui l'ont empêché de se maintenir à la scène, en revanche, c'est à son lyrisme, et en particulier à ces qualités de style que nous venons de signaler, que ce théâtre doit d'avoir vécu : non pas sans doute que toutes les pièces qui le composent aient eu la même fortune; mais le départ qui s'est fait entre elles nous semble précisément instructif : les drames en vers sont aujourd'hui encore lus et admirés et paraissent avoir chance de durer aussi longtemps que durera notre littérature elle-même; les autres, qui n'avaient pas comme eux, pour les sauver, la beauté de la forme, ont eu le sort de simples mélodrames et sont déjà tombés définitivement dans l'oubli.

III

Il nous reste à signaler dans les drames d'Hugo un dernier caractère qui, comme les précédents, a son explication dans le fait que ces drames sont une œuvre volontaire et une œuvre de circonstance : nous voulons parler de leur caractère d'actualité. Si l'on se rappelle en effet qu'Hugo a surtout fait du théâtre dans un but de polémique littéraire, si d'autre part on songe qu'à cette époque, les partis littéraires et les partis politiques

étaient à peu près confondus, on ne s'étonnera pas de trouver dans les pièces d'Hugo l'écho des événements contemporains, et des allusions aux questions politiques, sociales et religieuses qui préoccupaient alors les esprits.

Une double tendance politique est au fond du théâtre d'Hugo et réapparaît presque dans tous ses drames, vague d'abord, plus tard précise et claire : c'est en premier lieu une certaine défiance vis-à-vis du régime monarchique ; c'est ensuite et surtout un grand enthousiasme pour la légende napoléonienne.

Les sympathies bonapartistes d'Hugo se font jour déjà dans *Cromwell*. Le choix du sujet est à lui seul caractéristique, et il n'est pas douteux que l'auteur n'ait été séduit par la ressemblance qu'offrait l'histoire du Protecteur avec celle de Napoléon lui-même : tous deux ont commencé par être des généraux habiles et ont dû d'abord leur prodigieuse fortune à des succès militaires ; ils se sont l'un et l'autre emparés du pouvoir dans des circonstances analogues, après une révolution dirigée contre le régime monarchique ; ils ont eu à lutter contre les mêmes ennemis, d'un côté les royalistes, de l'autre les révolutionnaires et les républicains intransigeants ; tous deux enfin, ils ont su, pendant le temps qu'ils ont gouverné, placer leur pays au premier rang des nations européennes. Mais ce qu'il convient de remarquer surtout, c'est l'insistance avec laquelle Hugo souligne ces analogies, chaque fois que l'occasion s'en présente ; telle scène, inutile au point de vue dramatique, n'a pas d'autre but que d'évoquer les souvenirs grandioses du règne de Napoléon : c'est le cas, par exemple, pour la scène II de l'acte II où Hugo nous montre Cromwell recevant les ambassadeurs étrangers et réglant en maître les affaires de l'Europe.

Toutefois, il est visible qu'au moment où Hugo écrit ce drame, s'il est déjà en partie rallié à la cause bonapartiste, il n'est cependant pas encore entièrement détaché de celle de la monarchie. Son opinion est encore indécise et c'est ce qui nous explique les contradictions singulières du caractère de Cromwell, tel qu'il l'a conçu, tantôt génial politique et tantôt simple bouffon, de même aussi que la présence dans la pièce, parmi tant de conspirateurs royalistes ridicules ou odieux, d'un personnage comme celui de lord Ormond.

Il n'en est plus de même dans les drames qui suivent, *Marion Delorme*, *Hernani* et *le Roi s'amuse*. Les idées bonapartistes d'Hugo ont fait des progrès rapides et il ne garde plus avec la royauté les mêmes ménagements. Chacune de ces trois pièces compte un roi parmi ses personnages, et ce roi est toujours représenté sous des traits qui le rendent peu sympathique. Dans *Marion Delorme*, c'est le faible Louis XIII, qui, incapable de gouverner par lui-même, s'intéresse seulement à ses volières et à ses meutes et laisse tout le pouvoir aux mains d'un ministre sanguinaire et cruel. Dans *Hernani*, c'est le futur Charles-Quint, personnage assez dépourvu de scrupules, qui met sa puissance au service de ses passions et n'hésite pas à prendre vis-à-vis des femmes qui lui résistent, des manières de libertin cynique et brutal. Dans *le Roi s'amuse* enfin, c'est François Ier, franchement odieux dans son rôle de débauché vulgaire et insatiable, qui court de nuit les bouges de sa capitale. Il n'y a pas d'empereur dans *Marion Delorme*, ni dans *le Roi s'amuse*, mais dans *Hernani*, l'auteur a évoqué l'ombre de Charlemagne et nous montre Charles-Quint qui se transforme en devenant empereur, et qui dépouille les passions et « les misères

du roi[1] », pour ne plus s'occuper que de diriger ses peuples.

Ruy Blas, postérieur de quelques années à ces trois drames, marque un nouveau progrès de la pensée d'Hugo. Ici, Hugo ne nous représente plus même un roi, mais un fantôme de roi, Charles II, imbécile et malade, qui passe ses journées à la chasse et abandonne le soin des affaires à des ministres qui pillent les deniers publics. En face de ce lamentable monarque, Hugo s'est plu à rappeler le souvenir de Charles-Quint, de l'empereur glorieux qui fit l'Espagne puissante et grande.

Enfin, dans *les Burgraves*, nous trouvons non seule ment une sympathie bonapartiste plus ou moins avouée et une satire plus ou moins violente de la royauté, mais presque, semble-t-il, des vœux pour le rétablissement du régime impérial en France. L'empereur Frédéric Barberousse est un des principaux personnages du drame et, ici comme dans *Cromwell*, les analogies avec l'histoire de Napoléon sont trop frappantes pour n'être pas voulues : cet empereur, qu'on a cru mort vingt ans et qui sort tout à coup de sa retraite, n'est-ce pas Napoléon revenu déjà de l'île d'Elbe, et dont en 1843, la France, lasse du règne sans gloire de Louis-Philippe, souhaitait de nouveau le retour? Il vient à un moment où l'Allemagne meurtrie et déchue a besoin d'un chef : or bien des Français, au moment où Hugo écrivait son drame, estimaient que la France était de même dans une situation humiliante et ne se relèverait que le jour où elle aurait un souverain qui serait vraiment un maître. Si l'on songe qu'en 1843, l'époque n'était plus où l'on pouvait, sans faire œuvre politique, au moins directe, glorifier les souvenirs napoléoniens, mais, qu'à cette date,

1. *Hernani*, IV, v.

il était permis au parti bonapartiste de concevoir des espérances sérieuses et précises; si l'on se rappelle les embarras dans lesquels se trouvait alors le gouvernement de Juillet, et notamment les deux tentatives faites déjà, en 1836 et en 1840, par Louis-Napoléon Bonaparte pour s'emparer du pouvoir, il faut bien convenir qu'en un pareil moment, les allusions contenues dans *les Burgraves* étaient assez significatives.

Si l'on peut suivre ainsi pas à pas, dans le théâtre d'Hugo, l'évolution politique qu'il a accomplie entre 1826 et 1842, du royalisme au bonapartisme, les préoccupations sociales du poète sont loin d'apparaître dans ce théâtre avec la même netteté : non pas qu'elles n'y tiennent d'ailleurs une place importante : mais Hugo lui-même n'a pas eu une conscience très claire de son idéal social et n'est pas parvenu à le définir avec quelque précision. Tout ce qu'on y peut démêler, c'est une vague aspiration démocratique : Hugo a foi dans le peuple, dans sa vitalité, dans son avenir; il le répète volontiers en toute circonstance et se plaît à prendre pour héros de chacun de ses drames un homme du vulgaire, à le placer au milieu de personnages d'une condition élevée, princes ou rois, pour le comparer à eux et mettre en lumière ses vertus au moyen de leurs vices. De là naissent ces antithèses sociales si nombreuses dans son théâtre. Dans *Marion Delorme*, à la foule insouciante et vaine des jeunes seigneurs, à Saverny, brave, mais insignifiant et léger, s'oppose le caractère grave, réfléchi, vigoureux, du plébéien Didier. Dans *Hernani*, le poète a placé en face du roi Carlos, Hernani le bandit. Il ne recule même pas devant des antithèses plus extraordinaires encore. Dans *le Roi s'amuse*, le personnage chargé de faire la leçon aux grands n'est plus simplement un homme du peuple : c'est un bouffon difforme :

c'est Triboulet. Dans *Ruy Blas*, l'auteur met en présence don Salluste, un noble aux sentiments de laquais et Ruy Blas, un laquais qui a en lui le génie d'un grand ministre, un laquais aimé d'une reine d'Espagne. Toutes ces antithèses n'ont pas d'autre but que de glorifier le peuple, « le peuple... placé très bas et aspirant très haut, ayant sur le dos les marques de la servitude et dans le cœur les préméditations du génie, le peuple, valet des grands seigneurs, et amoureux, dans sa misère et dans son abjection, de la seule figure qui au milieu de cette société écroulée, représente pour lui, dans un divin rayonnement, l'autorité, la charité et la fécondité[1] ».

Quant à la polémique religieuse, elle n'intervient que dans un drame, *Torquemada* : mais elle y joue un rôle considérable. La pièce tout entière est une longue satire dirigée contre les prêtres et l'inquisition, et il s'y trouve des scènes, celle par exemple où se rencontrent saint François de Paule, Torquemada et le pape Alexandre VI[2], qui sont d'une extrême violence et dont l'accent âpre et sincère rappelle par endroits celui des *Châtiments*[3].

Ce caractère d'actualité que nous venons de voir poindre dans les drames d'Hugo, est un de ceux qui vont s'accentuer dans ses écrits postérieurs. Les questions religieuses, sociales et politiques vont d'année en année se mêler plus intimement à son œuvre, au point que ses derniers romans, *les Misérables*, *les Travailleurs de la mer* et *Quatre vingt-treize* seront essentiellement des romans sociaux et que ses derniers poèmes,

1. Préface de *Ruy Blas*.
2. *Torquemada*, II, II et III.
3. Il ne faut pas oublier que *Torquemada* n'a été écrit qu'en 1869.

le Pape, l'Ane, Religions et Religion seront exclusivement consacrés à la satire sociale ou religieuse. Il faut de plus remarquer que si Hugo, après avoir écrit ses drames, a changé au moins une fois encore d'opinion politique et de bonapartiste est devenu républicain, en revanche ses idées sociales ne se sont guère modifiées à partir de ce moment : amour du peuple, sentiment démocratique poussé jusqu'à ses limites extrêmes, il y a déjà là en germe toutes les théories que nous le verrons développer plus tard.

•

Tel qu'Hugo l'avait réalisé, le drame romantique ne pouvait guère réussir à la scène. Son caractère artificiel, son lyrisme, son actualité même étaient autant de causes qui devaient tôt ou tard le discréditer auprès du public : de plus, il avait le grave défaut de n'être qu'un compromis entre le mélodrame et la tragédie historique : comme tous les compromis, il ne satisfit personne. De jour en jour plus attaqué par les classiques, plus délaissé du grand public, il déclina peu à peu. La chute des *Burgraves* et le succès de la *Lucrèce* de Ponsard, survenus la même année, marquèrent sa ruine définitive et le triomphe de la réaction.

CHAPITRE XIV

LA RÉACTION PONSARDIENNE

C'est à la chute des *Burgraves* (1843), que l'on place communément la fin du théâtre romantique. Et si l'on en marque l'avènement à l'apparition de *Cromwell* (1827), on est amené à attribuer une durée de seize années environ à ce mouvement dramatique. Or, il semblait que le romantisme eût — du moins à la scène — manqué à la plupart de ses promesses. Comme genre, il n'avait, pourrait-on dire, opéré au théâtre aucune conquête que n'eussent pu revendiquer le mélodrame ou les pseudo-classiques. Que peut-on mettre à son actif de positif et de durable, sinon la revendication d'une certaine liberté, qui s'exprime et se prouve par la négation de toute règle et le mélange presque constant du grotesque au sublime? Mais l'abus même de ce mélange, — et, avec lui, les excès qui marquèrent le triomphe de l'école victorieuse, — tout cela finissait par lasser. Il ne nous est pas difficile, à la distance où nous nous trouvons, de saisir les causes de cette lassitude; et l'on peut, sans grands développements, les indiquer avec précision.

L'abus incessant du lyrisme doit être mis au premier

rang des reproches qu'adressaient au drame romantique les spectateurs modérés. Entendons-nous bien sur les termes. Le lyrisme, c'est ici l'oubli même des conditions essentielles qu'impose le théâtre à ceux qui écrivent pour le théâtre. Que nous assistions à la représentation d'*Hernani*, à celle du *Roi s'amuse* ou à celle de *Ruy Blas*, nous en garderons la même impression : sous les noms de divers personnages, c'est toujours le poète qui nous parle. A chaque instant, l'action s'arrête pour lui permettre de développer devant nous les divers états de son âme, ses images fastueuses et ses idées ingénues. Et les spectateurs assemblés se lassent de n'apercevoir derrière Didier ou Don Carlos, que la personne grandiloquente et monotone de l'écrivain.

A ce grief s'en ajoute un second qui touche à la nature même de l'intrigue romantique. Nous ne parlerons ni de ses invraisemblances, ni de ses violences, ni de ses complications arbitraires. Mais, plus généralement encore, on peut lui reprocher de reposer presque toujours, par une sorte de parti pris, sur une contre-vérité sociale. Dans leur désir d'atteindre à toute force l'originalité, de dépasser la nature et de surprendre le spectateur, les romantiques représentent avec obstination le contraire de ce que leur présente la vie. A ce point de vue, que signifie Ruy Blas et que nous montre-t-il? Il nous montre le génie, l'héroïsme, la bonté chez le laquais. Il nous montre chez les grands la lâcheté ou la sottise. Et que nous prouve Hernani? Qu'assurément toute vilenie et toute honte ont leur séjour dans l'âme d'un roi ; mais aussi qu'un bandit ne saurait être qu'un homme d'honneur, un grand cœur et un grand génie. Nous en pouvons dire autant de Triboulet et de François Ier. Et de Marion Delorme nous retirons cet enseignement qu'une courtisane mérite

communément, pour ses vertus, le respect et la vénération, comme aussi bien une reine ne saurait être que pétrie de tous les vices. De telles exceptions peuvent se rencontrer dans la vie. Mais c'est ici la règle constante, et si partout où se trouve le plus ordinairement la laideur, le romantique voit et chante la beauté; partout où l'on a chance de trouver quelque beauté, il décèle une laideur inattendue. Ce n'est pas là un des vices les moins choquants du drame.

Nous attachons-nous à l'expression? Autant que l'abus du lyrisme ou les partis pris de l'intrigue, elle devait lasser un goût délicat, par son tapage et son outrance. Les personnages romantiques ne parlent pas : ils crient. Les événements les plus simples, lorsqu'ils les atteignent, arrachent à « leurs entrailles » — ainsi qu'ils disent — des sanglots et des hurlements. Le romantisme nous donne le spectacle d'une école qui se proposa pour idéal de faire plus fort que la réalité. Elle repousse comme indigne d'elle toute expression conforme à la simple nature. Le poète romantique a pour habitude constante d'amplifier, et, pour ainsi dire, de surfaire par l'expression tout ce que ses personnages peuvent ressentir.

Pour résumer en peu de mots ces quelques indications, disons que le drame romantique a banni le calme, la raison, le naturel; il veut uniquement et sans relâche bouleverser; il place le plaisir esthétique dans le frisson des nerfs révoltés, et le transforme en une sorte de douleur physique. Un mot dira tout : on eut soif de simplicité.

De la lassitude qui devint alors générale, nous avons des preuves nombreuses. Nisard, dans un article intitulé *D'un commencement de réaction contre la littérature facile*, écrivait :

« La troisième branche de la littérature facile, c'est le

drame,... le drame, flanqué de ses théories et de ses préfaces outrecuidantes qui condamnent au péché de sottise et d'ignorance quiconque résiste à l'admirer[1].... »

Au lendemain de la première représentation de *Lucrèce*, M. de Molins écrivait à son tour :

« Quoiqu'elle ait fait de généreuses tentatives et certainement laissé dans les lettres des monuments dont on appréciera un jour la réelle grandeur, la révolution romantique, comme toutes les révolutions, du reste, a trompé nombre des espérances qu'on avait fondées sur elle[2]. »

Cette lassitude et ce mécontentement se marquèrent d'une manière aussi nette que brutale lorsque furent représentés *les Burgraves*, qui rencontrèrent au Théâtre-Français l'accueil le plus froid, cependant que *Lucrèce* triomphait à l'Odéon. Avant d'étudier cette dernière pièce, c'est-à-dire avant d'étudier la réaction dans son œuvre essentielle, nous allons essayer d'en montrer les principes et d'en préciser la direction, d'une manière théorique, et en nous appuyant sur des textes contemporains.

C'est dans le discours prononcé par Ponsard pour sa réception à l'Académie Française, le 4 décembre 1856, que se trouve la discussion la plus nette de la question. Il y fait avec modération, mais avec force, le procès du drame en général, du drame romantique en particulier. Si, après avoir indiqué ses vices les plus choquants, tels que nous les apercevons, nous voulons connaître l'impression qu'à l'époque même en recevaient les gens de goût modéré, c'est à ce discours que nous devons la demander.

1. *Revue de Paris*, décembre 1833.
2. *Revue des Deux Mondes*, mai 1843.

François Ponsard s'attache tout d'abord à prouver que le drame ne constitue pas, quelque prétention qu'il en ait, un genre bien défini et vivant de sa vie propre, puisqu'il oscille perpétuellement entre le mélodrame et la tragédie : « Ou le drame ne s'occupe que des simples particuliers et ne s'attache qu'à une accumulation matérielle de faits bizarres, d'accidents romanesques et de situations imprévues, — et c'est le mélodrame, — ou tantôt il s'empare de personnages illustres qui personnifient d'une façon éclatante les mœurs et l'esprit d'une époque, tantôt il cherche à dessiner des caractères et à développer des idées, des sentiments et des passions, — et c'est la tragédie. »

Relevant ainsi de proche en proche tous les caractères que l'on pourrait être tenté de considérer comme particuliers au drame, Ponsard démontre que ni sa prédilection pour les sujets modernes, — ni la juxtaposition en lui du comique et du terrible, — ni son mépris de quelques entraves et de quelques formes convenues, — ne suffisent à lui constituer une existence distincte, et à en faire autre chose qu'un mélange toujours arbitraire de mélodrame et de tragédie. Il formulait ensuite des critiques plus précises : « J'avouerai, disait-il, que le romantisme eut mes premiers enthousiasmes; aujourd'hui encore, j'y vois la liberté d'examen, que j'aime partout. Les illustres chefs de cette école ont laissé leur empreinte ineffaçable à tout ce qu'ils ont touché : à la poésie lyrique, au roman, au théâtre. Puissent leurs disciples se garder de l'imitation qui a engendré la décadence classique. Puissent le lyrisme mal placé, et la fantaisie, ennemie de toute vraisemblance, ne pas succéder à l'élégance pâle et énervée. Les jeunes gens cherchent volontiers l'exagération, l'esprit maniéré, et l'emploi excessif de la couleur et de l'image. »

Lyrisme mal placé, fantaisie sans vraisemblance, exagération, esprit maniéré, emploi excessif de la couleur et de l'image, ce sont à peu près les critiques que nous-mêmes avons adressées au romantisme, ce sont les excès dont on était las et contre lesquels on voulait réagir.

Mais de cette réaction nous n'avons aperçu jusqu'ici que le côté négatif. Nous voyons bien ce qu'on reproche au drame romantique, et ce qu'on en repousse, mais non exactement ce qu'on a l'intention de lui substituer. Nous sentons pourtant que, d'une manière générale, Ponsard réclame la peinture des caractères, des passions, des sentiments. Mais c'était là le propre de la tragédie classique. Si donc c'est à elle que l'on revient, il faut craindre que ce mouvement anti-romantique n'amène tout simplement une rénovation du pseudo-classicisme. Ponsard a vu le danger. Nous aurons à examiner plus loin si, peut-être, et par quels moyens, il a réussi à être autre chose qu'un faible imitateur des maîtres classiques. Mais ici, et puisque nous nous sommes placés d'abord à un point de vue théorique, voyons ce que lui-même nous dit à ce sujet. C'est encore dans son *Discours* que nous trouvons l'expression complète de sa pensée. A propos de Corneille et de Racine, il écrivait : « Que leurs tragédies immortelles n'aient pas un côté factice et périssable, on ne prétend point le soutenir. Au fond de l'œuvre est la vérité, à la surface sont les formes passagères.... Les sacrifices faits à la loi rigoureuse des unités de temps et de lieu, les confidents, les longs récits, une noblesse toujours soutenue, qui rejette les détails familiers, si intéressants dans les tragédies grecques, le même choix d'expressions chez les subalternes et chez les rois, quelques termes de galanterie en usage à la cour de Louis XIV, mais étranges dans la bouche de Pyrrhus et de Néron,

voilà ce qui appartenait au temps et ce qui a subi l'injure du temps.

« Ce sont justement ces conventions, dont l'imitation s'est emparée immédiatement après Racine.... Cette imitation est morte. Sont mortes avec elle la mauvaise élégance, la périphrase, la pauvreté d'idées vêtue de lambeaux de rhétorique, l'horreur du mot propre. »

Dans ces quelques lignes, nous trouvons ce qui constitue en quelque sorte la théorie positive de Ponsard et de tous les esprits modérés. Ils veulent une tragédie qui, par ses principes, procéderait de la tragédie classique sans l'imiter servilement dans ses formes extérieures, une tragédie qui s'inspirerait de Corneille et de Racine sans les calquer, une tragédie, en un mot, *qui saurait s'affranchir de ses propres modèles*, et conserverait d'eux ce qu'il y a en eux d'éternel : l'esprit qui les a créés, — sans s'attacher à la lettre qui les exprime. En somme, le poète tragique imitera ses devanciers en ceci que, comme eux, il tirera ses œuvres de l'observation de la nature et de la vie, — en se dégageant des formes transitoires et des éléments artificiels que la mode impose à chaque âge, et en profitant, dans les moyens d'expression, des libertés modérées que lui permettront ou que lui conseilleront son intelligence, son goût, ou son génie.

Ponsard a-t-il réalisé son idéal?

II

Nous n'avons pas la prétention de parcourir ici son œuvre entière. Il nous suffira d'examiner rapidement ses deux premières pièces : *Lucrèce*, représentée à l'Odéon le 22 avril 1843, et *Agnès de Méranie*, donnée au même théâtre en décembre 1846. L'étude de ces deux tra-

gédies suffit en effet à nous montrer ce que fut, dans les œuvres qu'elle produisit, la réaction ponsardienne, et c'est à quoi nous devons principalement nous attacher.

Le sujet de *Lucrèce* est bien connu. Depuis un an, l'armée romaine assiège Ardée. Le siège traîne en longueur, et les chefs, qui s'ennuient, passent le temps en festins. Dans un repas où sont réunis Brutus, Collatin, Sextus Tarquin, ils en viennent, de propos en propos, à vanter chacun la vertu de sa femme. Les paris s'engagent. Et, la distance n'étant pas grande d'Ardée à Rome, ils partent à cheval pour s'assurer par eux-mêmes de leur infortune ou de leur félicité conjugale. Or, les épouses des chefs menaient joyeuse vie, sauf Lucrèce, femme de Collatin, qui, seule, parmi ses esclaves, filait. Sextus Tarquin est saisi pour elle d'un violent amour. Il s'arrête donc à Rome pendant que ses compagnons retournent à Ardée, et l'on sait par quelle ruse il triomphe de Lucrèce. Celle-ci ne peut survivre à son déshonneur, et se donne la mort devant la famille assemblée. A côté de cette tragédie domestique, et étroitement unie à elle, se développe une tragédie politique. Brutus, qui feint la folie pour cacher ses desseins, et que Sextus Tarquin considère comme un bouffon, est le chef de tout un parti qui médite la chute de la royauté, et il se sert du meurtre de Lucrèce pour lancer le peuple de Rome contre les Tarquins.

De même, dans *Agnès de Méranie*, nous trouvons, à côté d'une étude de passion, une étude historique. Philippe-Auguste a répudié sa femme Ingeberge; il vit avec Agnès de Méranie, qu'il aime, dont il est aimé, et qui lui a donné deux enfants. Mais cette union est réprouvée par la cour de Rome. Un légat du pape somme Philippe-Auguste de renvoyer Agnès, et, sur son refus, lance l'interdit sur le royaume. Alors tous les projets poli-

tiques et militaires de Philippe s'écroulent. La vie est suspendue en France. La clameur populaire s'élève contre Agnès; on veut sa mort. Tout le drame est là : Philippe, qui l'aime, la gardera-t-il? Agnès, qui aime le roi, le quittera-t-elle? Elle sait que, si elle demeure, Philippe sera déposé. Elle sait que, si elle s'enfuit, il la suivra. Elle se tue pour qu'il règne.

Si maintenant nous essayons d'apercevoir les caractères communs de ces deux tragédies, il en est un qui nous frappe tout d'abord, et c'est la simplicité vraiment classique de l'intrigue. Sextus Tarquin assouvira-t-il, ou non, sa passion pour Lucrèce? La question une fois posée, la tragédie se déroule normalement, sans qu'aucun événement extérieur, imposé par le hasard ou la volonté du poète, en vienne entraver ou modifier la marche. Philippe et Agnès pourront-ils, s'aimant, et le voulant, rester unis malgré l'Eglise? Il n'y a pas plus d'intrigue ici que dans *Bérénice*. Il y en a même si peu, qu'on a pu reprocher à Ponsard de n'avoir pas le don dramatique, et d'exposer à nos yeux une suite de tableaux, plutôt qu'un enchaînement de scènes fortement liées.

Mais alors, et si l'intérêt n'est pas là, où le chercherons-nous? Nous avons sur ce point le témoignage du poète : « Avant de choisir une action, j'ai toujours choisi une époque. Et je me suis déterminé à traiter un sujet plutôt pour tracer la physionomie d'un siècle que pour combiner une intrigue [1]. »

Le souci historique se trouve partout dans les œuvres de Ponsard, dans les détails, dans la peinture générale des événements ou des personnages, dans l'exposé des idées. Dans *Agnès*, toute la partie historique est large-

1. *Études antiques*, Préface.

ment et fidèlement traitée. Qu'on se rappelle le beau dialogue du roi et de Guillaume des Barres, lorsque ce dernier reproche à son maître d'avoir mis en liberté quelques écoliers rebelles :

PHILIPPE.

Nous comptons dans l'État trop d'États différents,
Et mon sceptre se brise aux justices sans nombre
Que les murs féodaux enferment dans leur ombre.
Laisse aller mon école, et, lorsqu'autour de moi
J'aurai du droit romain ressuscité la loi,
On verra par degrés, de frontière en frontière,
S'élargir sur le sol ce cercle de lumière,
Qui, par le seul pouvoir propre à la vérité,
Dans la confusion portera l'unité
Et grandira toujours, en sorte que tout rentre
Dans l'enceinte légale, ayant le roi pour centre.

GUILLAUME.

Sire, les rois de France ont l'usage hautain
De compter sur l'épée, et non sur le latin!

PHILIPPE.

Tu vois à la façon dont elle est occupée,
Que je ne laisse pas se rouiller mon épée.
Mais je ne me bats point comme un simple jouteur.
Je suis un conquérant, pour être un fondateur,
Et veille également à l'œuvre que j'élève,
La loi dans une main, et dans l'autre le glaive!

Ainsi, au début du premier acte, Philippe proclame son dessein d'adjoindre au royaume le duché normand :

Le beau duché normand! Il est de bonne prise!
Je vais donc assouvir ma longue convoitise.
Quoi! le fleuve qui passe aux pieds de mon palais
Ouvre son embouchure aux vaisseaux des Anglais!
Cela ne peut durer : la Normandie anglaise
Dévorera la France, ou deviendra française.
Alors, fermés chez nous, alors, nous régnerons :
Alors nous montrerons à nos propres barons
Qu'il n'est pas de fossé, qu'il n'est pas de muraille,
Que ne puisse franchir notre gant de bataille,
Et qu'on a beau couper et clore le terrain,
Il n'est qu'un seul royaume et qu'un seul suzerain.

Si maintenant nous en venons à *Lucrèce*, nous pouvons citer l'exposé par Brutus de ses projets politiques :

Il est temps aujourd'hui que chacun de nous sache
Par delà les combats, quelle sera sa tâche.
Valère, si mon vœu doit prévaloir, ni moi,
Ni personne, jamais ne se nommera roi.
Tarquin fut un tyran; un autre pourrait l'être;
Rome, telle qu'elle est, n'a plus besoin d'un maître.
Quand, faible et menacée, il fallait qu'au début
Elle vainquît sans cesse au prix de son salut,
Alors, il était bon qu'une forte puissance
Aux insubordonnés apprît l'obéissance,
Et pour mieux faire face au choc environnant,
Doublât la résistance en la disciplinant.
La grandeur du danger tenait l'âme en haleine,
Et nourrissait ainsi la fierté sous la gêne.
Le guerrier respirait dans le sujet soumis.
Mais Rome a triomphé de tous ses ennemis,
Et, ne combattant plus pour sauver ses murailles,
N'a plus la même ardeur à gagner des batailles.
Cette sécurité, dans laquelle on s'endort,
Rend les esprits trop mous, et le pouvoir trop fort.
Depuis qu'il ne sert plus la défense commune,
Le sceptre n'a servi que sa propre fortune;
Affranchi du péril de nos rivaux anciens,
Il s'essaie à présent contre les citoyens.
Son audace s'accroît du peu de résistance;
Rome, trop tôt sauvée, a perdu sa constance,
Et façonnée aux lois, n'a même plus au cœur
D'un peuple impolicé la sauvage vigueur.

Ce sont là, sans doute, d'assez beaux développements, où une pensée ferme s'allie à une connaissance exacte des faits. Mais le théâtre est-il fait pour ces dissertations historiques? Et Ponsard n'exprimait-il pas lui-même la critique la plus grave qu'on lui pût adresser lorsqu'il nous révélait son souci de peindre une époque plutôt que de combiner une intrigue? Le théâtre ne vit que d'action : c'est une vérité devenue banale, tant on l'a répétée. Ponsard ne paraît pas y avoir songé. Il n'a pas compris

que, si l'histoire y avait sa place, elle devait pourtant demeurer au second plan, et qu'il fallait, de toute nécessité, mettre quelque chose au premier. Et c'est parce qu'il ne s'en est pas avisé que ses tragédies, historiquement exactes, conservent parfois la froideur de manuels dialogués.

Il serait injuste, toutefois, de ne pas noter la sincérité de ses peintures psychologiques, lorsqu'il s'essaie à nous représenter des passions et des crises morales. Ce n'est pas qu'on ne lui puisse adresser quelques critiques encore; et, sans doute, il manque souvent d'éclat ou d'originalité; il faut pourtant lui savoir gré d'avoir, sur ce point, si vigoureusement combattu les principes constants du romantisme. Nous n'avons plus ici ces passions violentes, effrénées, fatales, — ces cris perpétuels, ces effusions lyriques, dont avaient abusé ses prédécesseurs immédiats. Un peu impersonnels peut-être, les sentiments qu'expriment ses personnages ne manquent au moins ni de vérité ni d'humanité.

Mais alors, et si, malgré quelques restrictions nécessaires, on peut adresser à Ponsard de tels éloges, d'où vient qu'il n'ait pas survécu au moment qui l'a vu naître? Force nous est bien d'indiquer ici la cause de sa chute : nous la découvrons dans son style. Si parfois il écrivit de beaux vers, solides et bien frappés, comme ceux-ci, par exemple :

On dit que le lion, qui s'abreuve de sang,
Quand il trouve en chemin un cadavre gisant,
Après avoir flairé, d'une avide narine,
S'il ne reste plus d'âme au fond de sa poitrine,
Repousse avec dédain le corps inanimé,
Et réservant pour mieux son courroux affamé,
Cherche ailleurs une proie où sa dent assouvie
Sous l'ardente douleur fasse frémir la vie,
Et déchire une chair dont le tressaillement
Prouve qu'elle a senti chaque déchirement.

Tarquin, le roi superbe, est le lion; de sorte
Qu'étant, lui, le lion, je suis la bête morte,
Et que Tarquin-Lion, quand il m'eût bien tourné,
Ne trouvant nulle part une âme, a pardonné!...

si même il n'est pas denué quelquefois de couleur, d'harmonie, et d'éclat, comme le montrent ces vers qu'il place dans la bouche de la Sibylle :

Apollon, Dieu puissant, qui te plais au mont Cynthe,
Qui règnes sur Cylla la divine, et sur Smynthe,
Dieu qui protège Chryse et l'île de Claros,
Pour qui fume en cent lieux la graisse des taureaux,
Tu m'inspiras aux bords que le Pactole arrose,
Car tu lis l'avenir et connais toute chose,
Et tu peux honorer de ce savoir divin
Le mortel préféré dont tu fais un devin.
De mes vers aujourd'hui reçois le sacrifice,
Considère leur cendre avec un œil propice!
Au feu je les dévoue en ton honneur, ô Dieu,
O Phœbus Apollon, Soleil, source du Feu!
— C'en est fait maintenant, Sextus : tu peux poursuivre.
Insensé le mortel que son orgueil enivre,
Qui préfère un peu d'or aux pages du destin,
Qui dans la nuit des temps pose un pied incertain,
Et quand un doigt sacré lui montre la lumière,
Pour en fuir la clarté se rejette en arrière!

si enfin il lui est arrivé de rencontrer des accents d'une assez expressive mélancolie, lorsque, par exemple, il fait parler ainsi Agnès de Méranie :

. . . . Il est dans mon Tyrol
Des bords hospitaliers plus que ce triste sol.
O mes bois, mes vallons, ma campagne connue,
Comme je guiderais chez vous sa bienvenue!
Immenses horizons, de quel geste orgueilleux
Je lui déroulerais vos tableaux merveilleux,
Et quel bonheur d'entendre, à son bras suspendue,
La lointaine chanson tant de fois entendue!....

il faut avouer pourtant que ces bonheurs d'expression sont assez rares chez Ponsard. On a reproché à son style une platitude qui le rapproche trop souvent de la

prose; on y a noté des images incohérentes, des métaphores parfois ridicules, et des incorrections. Ce n'est peut-être pas là son vice le plus grave; et ce que l'on peut dire de plus décisif contre lui, c'est qu'il est impersonnel : style où s'accumulent les expressions toutes faites, les poncifs usés, les clichés sans force; forme banale, presque toujours monotone et sans éclat; phraséologie uniformément grise, qu'il est impossible de signer du nom de son auteur. Hugo, Dumas, sont facilement reconnaissables; leurs excès mêmes portent leur marque; nul ne peut s'y tromper. Ponsard ne se reconnaît jamais : tous ses personnages parlent la même langue anonyme. La simplicité du ton a pu faire illusion aux premiers auditeurs de ses pièces, que ce calme charmait après les cris du romantisme. Mais cette simplicité était médiocrité; cette sagesse était trop souvent impuissance; et Ponsard est mort de n'avoir pas écrit.

II

Quel fut l'accueil fait à ces tragédies? Quelle était la force, et, pour ainsi parler, la *vitalité* de la réaction? C'est ce qu'il nous faut montrer brièvement.

Et, tout d'abord, voici quelques faits qu'il est bon de noter : la première représentation de *Lucrèce* remporta un succès triomphal; les reprises — septembre 1843, décembre 1843, — octobre 1844, — janvier 1846, — furent froidement accueillies. — *Agnès de Méranie* fut, dès le début, vivement critiquée. Les journaux se montrèrent très durs, et la pièce devint la proie des faiseurs de parodies.

Est-ce à dire qu'on n'eût pas aperçu les qualités de

ces tragédies, ces qualités un peu ternes, mais solides et probes, qui en faisaient des œuvres estimables, dignes d'être écoutées et applaudies? — On en avait au contraire fort bien aperçu les mérites, et nous le constaterons en nous reportant aux témoignages contemporains.

Jules Sandeau écrivait, dans la *Revue de Paris* d'avril 1843, au sujet de *Lucrèce* :

« Aujourd'hui nous le disons en notre âme et conscience, et dans toute la sincérité d'un sentiment calme et réfléchi : oui, cette œuvre est belle, sinon à tous égards, du moins à plus d'un titre; oui, nous avons un poète de plus. »

Jules Janin, dans les *Débats* du 24 avril 1843, analysait la pièce, et ajoutait :

« Telle est cette œuvre, belle, simple, sérieuse, qui donne déjà plus que de grandes espérances, et qui nous promet à l'avenir un poète de plus.... ... Ce sont là ces œuvres sérieuses et trop rares, où la conscience a sa part aussi bien que l'art, le talent, et le goût. »

Dans un ouvrage du même auteur, intitulé *Rachel et la Tragédie*, nous trouvons ces lignes sur l'enthousiasme qui avait accueilli *Lucrèce*.

« En ces moments d'un vrai délire, et qu'on ne reverra pas de nos jours, les morts eux-mêmes se félicitaient de cette victoire; les vieux morts médiocres, réveillés dans leurs tombeaux, hurlaient de joie à cette trouvaille éloquente, et s'indignaient que les vieux maîtres, les dieux d'autrefois, restassent muets dans leur gloire, indifférents à cette résurrection qui, en effet, n'atteint pas les immortels. *Lucrèce* était le présent, elle était le passé et l'avenir de l'esprit humain. A ce nom sauveur, la province hurlait de joie. La moitié de Paris ne mettait pas de fin à son triomphe. »

Mais cet accueil avait été trop enthousiaste pour que cet enthousiasme même pût durer. S'il avait dû sa naissance uniquement aux qualités réelles de *Lucrèce*, il se serait retrouvé lors des reprises. Il se serait retrouvé ensuite lorsqu'apparut *Agnès de Méranie*, où se rencontrent les mêmes mérites, avec plus de vigueur peut-être, d'ampleur, et d'éclat. En fait, la critique vint tôt après le triomphe. De part et d'autre, on exagérait. *Lucrèce* n'avait remporté ce succès que parce qu'elle arrivait à l'instant même où, lassés par l'outrance perpétuelle du théâtre romantique, les spectateurs appelaient de tous leurs vœux l'œuvre sereine et grave qui reposerait leurs yeux et leurs esprits. Mais, ce coup une fois porté au romantisme, *Lucrèce* succomba sous le poids même de sa victoire. Il eût fallu, pour se sauver et, en quelque sorte, se survivre, que Ponsard produisît une œuvre dont les mérites appelassent en effet les éloges excessifs décernés à *Lucrèce*. A cette tâche il eût fallu du génie, et Ponsard en manquait. On ne lui pardonna pas de n'avoir pas ressuscité la tragédie, comme on avait espéré un moment qu'il l'allait faire. Pourtant, à la distance où nous sommes placés, nous en pouvons juger plus équitablement. Non, la réaction ponsardienne n'a pas été, et, dans la pensée même de son auteur, ne devait pas être une renaissance. Jules Sandeau l'avait bien vu, lui qui, dans l'article que nous avons déjà cité, écrivait : « Ce n'est pas une réaction tragique que nous saluons dans l'avènement de M. Ponsard; *Lucrèce* n'a rien changé à la question. Nous saluons en elle le retour au bon sens et à la raison relevée par un langage noble et simple. C'est là surtout ce qu'il faut voir dans le succès bruyant de cette œuvre, protestation contre les abus d'une école qui n'a pas su s'arrêter à temps, fatigue des excès dans lesquels est tombé ce qu'on est

convenu d'appeler le drame moderne, aspiration vers une muse plus chaste, plus grave, plus digne et plus austère. Il ne faudrait donc pas que les braves gens qui possèdent en portefeuille quelques douzaines de tragédies se réjouissent par trop, en s'écriant que leur règne est venu : leur règne est passé et ne reviendra plus. »

C'est là en effet qu'est la vérité, et c'est là ce qu'il faut dire à la gloire de Ponsard. Il n'a pas fait cette tentative chimérique de ressusciter le passé. Il a essayé de découvrir un juste milieu, d'opérer un compromis entre la tragédie et le drame, prenant à l'une ce qu'elle avait de solide et de durable, acceptant de l'autre les libertés que la raison permettait, jugeant en dernier ressort au nom du bon sens. Ce sont ses amis, Latour de Saint-Ybars, Ponroy, J. Barbier, Adrien Decourcelle, Édouard Foussier, Augier lui-même, qui tuèrent Ponsard en voulant faire de lui un chef d'école. Il ne l'était pas, ne pouvait pas, ne voulait pas l'être. Ses œuvres, bien loin d'être des œuvres de combat, étaient des œuvres éclectiques, et marquaient des tentatives de conciliation. Si on les avait jugées de ce point de vue, on eût pu apprécier équitablement leurs beautés, sans les louer, ni les attaquer, avec une égale exagération. Au reste, quelque opinion que l'on porte sur leur valeur propre, il est un mérite que l'on ne saurait refuser à Ponsard, mérite qui caractérise en fin de compte ce que nous avons appelé la réaction ponsardienne, et qui est d'avoir renoué la tradition française en réintroduisant dans l'art dramatique le bon sens, la mesure et la raison, qu'en avait chassés le romantisme.

CHAPITRE XV

VICTOR HUGO DE 1843 A 1852

Jetez les yeux sur une liste chronologique des œuvres de Victor Hugo : vous êtes aussitôt frappés de ce fait que le jaillissement de cette immense production poétique fut un moment interrompu. Tandis que jusqu'en 1843 les œuvres s'étaient succédées avec une régularité d'autant plus remarquable que chaque œuvre fut souvent l'occasion d'une bataille où Victor Hugo parfois fut battu, au contraire, de 1843 à 1852, il y a une lacune dans la continuité de ce labeur. Pourquoi ce long silence? C'est que Hugo avait trouvé une voie nouvelle, ou que du moins il s'était résolument engagé dans une voie où l'avaient conduit insensiblement ses récents succès au théâtre. On a déjà vu comment Hugo dans la série de pièces qu'il venait de faire représenter, avait prétendu agir sur l'esprit public; on a vu qu'il tendait à devenir le prédicateur des foules et presque le pasteur des peuples. Engagé sur cette pente, il devait bientôt en venir à rechercher les moyens de réaliser son rêve d'action publique; il devait s'absorber de plus en plus dans son désir de passer de la spéculation à la pratique. La politique s'empara donc de lui et elle le saisit tout entier. Où était le temps alors où Victor Hugo avait

écrit : « L'auteur compte mener de front désormais la lutte politique, tant que besoin sera, et l'œuvre littéraire. On peut faire en même temps son devoir et sa tâche »? Cet engagement que Victor Hugo prenait en 1833 dans la préface de *Lucrècc Borgia*, fut bien bien vite oublié.

Dans cette carrière politique de Hugo qui va de 1843 à 1852, il faut distinguer plusieurs périodes :

1° Victor Hugo ne se donne d'abord qu'avec réserve à la politique, et celle-ci lui procure des honneurs plus que de l'influence : c'est la période de la *politique honorifique*.

2° De 1848 à 1850, plus exactement depuis le mois de mars 1848 jusqu'en décembre 1849, Victor Hugo, tout en se vouant sans réserve à l'action politique, hésite encore, par désir de ménager certaines personnes et certains intérêts, à proclamer et à défendre ces droits du peuple dont il devait un peu plus tard devenir le champion intrépide. Il s'agite dans le dédale politique, mais, si peut-être il poursuit un but précis, ce but en tout cas n'est ni avoué ni avouable. C'est la période de la *politique active*.

3° Enfin Victor Hugo, n'ayant plus personne à ménager, déclare une guerre violente, acharnée, au Président Bonaparte. Il défend la République menacée et, quand celle-ci succombe, il a la gloire de succomber avec elle. C'est la période du *combat politique*.

I

Victor Hugo commença par tendre vers la politique, sans en être cependant uniquement occupé. Un terrible drame domestique ébranla son intérieur. Comme directeur de l'Académie française, il prit part à des cérémo-

nies importantes. Ce n'est qu'en outre et en dehors de ces événements que nous le verrons tout d'abord rechercher et obtenir une place dans les assemblées publiques.

L'affreux malheur qui frappa Hugo au moment même où il était dans tout l'éclat de sa gloire de poète, ce fut la mort de sa fille. Léopoldine Hugo, alors âgée de dix-neuf ans, avait épousé, le 15 février 1843, Charles Vacquerie, « propriétaire au Havre », comme le qualifie l'acte de mariage. Les deux époux s'installèrent à Villequier, sur la rive droite de la Seine. Le 4 septembre, tandis qu'ils se promenaient sur le fleuve, un coup de vent chavira leur embarcation, et tous deux succombèrent malgré les efforts surhumains de Charles Vacquerie qui entama contre les flots une lutte désespérée. A bout de forces, comprenant qu'il serait seul à survivre, il préféra partager le destin de sa jeune femme :

« N'ayant pu la sauver, il a voulu mourir.
Sois béni, toi qui, jeune, à l'âge où vient s'offrir
L'espérance joyeuse encore . . . . .
. . . .
A l'avenir, trésor des jours à peine éclos,
A la vie, au soleil, préféras sous les flots
L'étreinte de cette agonie ! »
(*Contemplations*, II, XVII.)

Victor Hugo n'apprit pas sur-le-champ le coup cruel qui le frappait. Dans ce mois de septembre, il venait d'achever un séjour aux Pyrénées et regagnait Paris à petites journées; or il voyageait incognito, sous le nom de Georget, sans itinéraire fixe; impossible par conséquent pour les siens de lui communiquer la nouvelle de la catastrophe. Il en eut connaissance par hasard, comme lui-même l'a raconté dans une lettre déchirante écrite le 10 septembre à Mlle Louise Bertin :

Hier, je venais de faire une grande course à pied au soleil dans les marais; j'étais las, j'avais soif, j'arrive à un village

qu'on appelle, je crois, Subise, et j'entre dans un café. On m'apporte de la bière et un journal, *le Siècle*. J'ai lu. C'est ainsi que j'ai appris que la moitié de ma vie et de mon cœur était morte.

J'aimais cette pauvre enfant plus que les mots ne peuvent le dire. Vous vous rappelez comme elle était charmante. C'était la plus douce et la plus gracieuse femme.

Oh! mon Dieu, que vous ai-je fait? Elle était trop heureuse, elle avait tout, la beauté, l'esprit, la jeunesse, l'amour. Ce bonheur complet me faisait trembler; j'acceptais l'éloignement où j'étais d'elle afin qu'il lui manquât quelque chose. Il faut toujours un nuage. Celui-là n'a pas suffi. Dieu ne veut pas qu'on ait le paradis sur la terre. Il l'a reprise. Oh! mon pauvre ange, dire que je ne la verrai plus!

La plaie qui venait de s'ouvrir dans le cœur de Hugo, devait être bien longue à se guérir : toujours même il garda les traces de cet affreux déchirement, et si parfois dans sa longue carrière son monstrueux égoïsme a éloigné de son cœur une foule d'inquiétudes morales qu'on est fâché de n'y pas rencontrer, cette fois du moins la douleur majestueuse et purifiante le saisit jusqu'aux entrailles. Près d'un an après la disparition de sa fille et de son gendre, il faisait un retour sur sa vie si profondément ébranlée et il écrivait : « Que de choses j'ai vues en moi et hors de moi depuis que je souffre »! Il ajoutait : « La plus haute espérance sort du deuil le plus profond ». (Lettre du 9 juillet 1844.)

De cette souffrance comme de cette espérance, nous avons un écho dans les *Contemplations*. Les deux volumes du recueil, « Autrefois » et « Aujourd'hui », ne devaient être publiés qu'en 1856. Mais, si la plupart des pièces du premier volume sont antérieures à la mort de Mme Vacquerie, la première partie du second volume est consacrée presque entièrement à la mémoire de cette fille bien-aimée. Il y a là toute une série de pièces uniques, les plus belles peut-être que Victor Hugo ait écrites, et que pendant plus de dix ans il écrivit aux heures où le

souvenir terrible l'étreignait trop fortement, comme autant d'occasions de célébrer poétiquement l'anniversaire mystique de sa chère morte.

Cependant les mesquineries de la vie quotidienne avaient ressaisi Hugo; les petites intrigues académiques le sollicitaient. En 1845 il lui fallut, en qualité de directeur de l'Académie française, recevoir deux membres récemment élus, Saint-Marc Girardin et Sainte-Beuve. Saint-Marc Girardin succédait à M. Campenon : Hugo avait donc à faire l'éloge de deux universitaires, de deux critiques, et pour peu qu'on se souvienne de son aversion pour les pédants et les écolastres, on devinera aisément combien la tâche lui était pénible. Aussi s'en acquitta-t-il fort médiocrement.

La réception de Sainte-Beuve était pour Hugo particulièrement difficile. Son ancienne amitié avec le critique, rompue dans des circonstances si délicates, — l'hostilité très nette qui avait remplacé cette liaison et qui venait encore de se manifester au jour de l'élection, — tout faisait supposer que Victor Hugo exercerait sa verve aux dépens de Sainte-Beuve. Et la difficulté se compliquait de ce que l'académicien défunt qu'il s'agissait de louer, était Casimir Delavigne, le chef de l'école classique! Les amateurs de scandale furent déçus : Hugo à cette époque soignait beaucoup sa réputation d'homme du monde; il tenait à faire figure de gentilhomme fort galant, et dans cette séance académique, de l'aveu même de Sainte-Beuve, tout se passa « dignement et avec une parfaite convenance ».

Ces harangues solennelles, prononcées sous la coupole, préparaient Hugo à d'autres épreuves d'éloquence, non moins solennelles, mais peut-être moins vaines. Il brûlait en ce moment du désir de se mêler aux discussions politiques et depuis longtemps déjà il

travaillait à s'en assurer les moyens par la protection du roi.

Il faut en effet noter que, surtout depuis 1843, depuis le moment où Hugo renonça momentanément à la littérature, ses relations et presque son intimité avec le roi devinrent de plus en plus étroites. Feuilletez la seconde série des *Choses vues* : quarante pages y sont consacrées à dépeindre la vie, les attitudes de la famille royale telle qu'elle se révélait à son entourage. Hugo nous y apparaît comme un favori du roi, admiré, fêté, choyé par tous les habitants royaux du château, et c'est plaisir de voir avec quelle négligence calculée le poète sème dans sa prose des formules de ce genre : « Le roi me contait que.... » « Hier le roi m'a dit.... » « Hier je suis allé chez le roi.... » « Le roi est venu s'asseoir près de moi.... » Bien mieux, la famille entière du roi attirait auprès d'elle la famille entière de Hugo : Mme Adélaïde, sœur du roi, la même qui jadis avait donné une poupée à Léopoldine, continuait à recevoir et à chérir Mme Hugo. Bref, à en croire le récit fragmentaire des *Choses vues*, M. et Mme Hugo remplissaient auprès du couple royal le rôle de confident et de confidente, comme dans une tragédie classique!

Ce dévouement de Hugo à Louis-Philippe se manifestait en politique aussi bien que dans l'intimité. Victor Hugo était parfaitement satisfait du gouvernement de plus en plus rétrograde de la monarchie de Juillet; il lui semblait que tout allait pour le mieux dans le meilleur des royaumes, et il ne faisait pas difficulté de saluer en cette période stagnante de notre histoire une époque de progrès généreux : « La grande révolution des idées s'accomplit, — écrivait-il le 16 mai 1843, — aussi irrésistible que la révolution des faits et des mœurs, mais plus pacifique. » — Parce que l'opposition n'avait pas encore

la force de se manifester, parce que par le plus hypocrite des systèmes électoraux un ministère de despotes obtenait la plus servile des majorités, Hugo croyait naïvement que la France, oublieuse des luttes passées, s'endormait dans un rêve de fraternité et de concorde. Il essayait quant à lui d'exprimer ces dispositions par son attitude, et, en mars 1844, il écrivait : « Depuis près de vingt ans toute haine patriotique, tout préjugé de faction a disparu de mon esprit. Quand j'étais enfant, j'appartenais aux partis. Depuis que je suis homme, j'appartiens à la France. » Voilà un moyen ingénieux d'excuser par l'irréflexion de la jeunesse ses opinions légitimistes d'autrefois et de faire savoir à qui de droit qu'elles sont complètement dissipées.

Tant de zèle orléaniste eut bientôt sa récompense. Une ordonnance royale du 13 avril 1845 conféra la pairie au « vicomte Hugo (Victor), membre titulaire de l'Institut ». Cette nomination, le titre de vicomte dont Hugo s'affublait depuis quelque temps et qui recevait dans l'acte de nomination une consécration officielle, cette fatuité et cette naïveté de bourgeois parvenu prêtèrent à rire. Pour comble de malheur, Hugo se compromit à ce moment par une aventure extra-conjugale, dont les journaux se gaussèrent beaucoup à mots plus ou moins couverts. En sorte qu'au moment même où son ambition politique recevait une première satisfaction, sa réputation n'était pas très loin de sombrer dans le ridicule.

Hugo laissa passer l'orage. Peu à peu l'oubli effaça jusqu'au souvenir de ces mésaventures. Le 19 mars 1846 il peut se risquer à la tribune et dès lors ses interventions furent fréquentes. Ses discours portèrent sur les questions les plus diverses : tantôt il demande que la marque de fabrique soit obligatoire, tantôt il réclame la

défense et la consolidation du littoral; un autre jour il plaide la cause de la Pologne, une fois enfin il fait l'éloge du pape Pie IX et préconise l'unité italienne. Bref, il semble rechercher toutes les occasions de placer un discours et il ne s'effraie d'aucun sujet.

De ces discours si variés, il serait difficile d'extraire une conception politique un peû ferme. Hugo, quoi qu'il en ait dit plus tard, n'avait à ce moment ni un système, ni une théorie sociale. Ou plutôt toute sa doctrine se résumait dans sa fidélité — peut-être intéressée — envers Louis-Philippe. Car ce qu'il y a de plus frappant dans tous ces discours de Hugo, c'est la confiance dont ils témoignent dans le roi, ses ministres, son système de gouvernement. Lors même qu'il combat les idées d'un ministre, Hugo trouve toujours moyen de le couvrir de fleurs, en sorte qu'à nous, lecteurs tard venus de ces discours, il nous semble insensé d'avoir combattu un ministre aussi génial. Voyez comme les compliments pleuvent de la bouche de Hugo sur quiconque est au pouvoir : « Le roi illustre que mon pays s'est donné... » (*Actes et Paroles*, t. I, p. 126). — « M. le ministre des affaires étrangères, ce grand esprit... » (p. 127). — « L'excellent esprit et l'excellente parole de l'honorable ministre... » (p. 134). — « J'ai pour M. le ministre du commerce, en particulier, la plus profonde et la plus sincère estime » (p. 551), etc. Il semble même que dès sa seconde apparition à la tribune, discourant sur les affaires de Pologne, Hugo se soit appliqué à donner la formule de la monarchie orléaniste : « Les princes qui possèdent des peuples, s'écria-t-il, ne les possèdent pas comme *maîtres*, mais comme *pères*. » Ainsi un dévouement absolu au roi dont la pensée imprègne toutes les paroles de Hugo, voilà ce que nous trouvons dans les discours qu'il prononça de 1845 à 1848.

Tel fut Victor Hugo pendant la première période de sa vie politique, un fervent orléaniste, plus entiché à vrai dire de la personne du roi que du système qu'il représentait. Louis-Philippe avait su capter le poète, qui ne demandait qu'à se laisser prendre, et il sut le retenir. Hugo, appelé par la faveur du roi à la vie politique officielle, n'eut garde de laisser perdre cette occasion d'exercer son talent, et, comme la politique ne s'était point encore emparée de lui tout entier, ce fut tout naturellement sous la forme littéraire que se manifesta son activité. D'une part, ayant découvert l'importance capitale des questions sociales, il jeta sur le papier une longue ébauche d'une épopée en prose — *les Misérables* — qu'il devait surcharger plus tard de hors-d'œuvre et de déclamations démagogiques. D'autre part, ayant été appelé à juger et à louer le nouveau pontife Pie IX, il avait cru découvrir en lui un pape libéral et réformateur; c'est cette conception d'une papauté bienfaisante qu'il loua en un poème repris et publié beaucoup plus tard. Inutile d'insister ici sur ces œuvres qui ne devaient voir le jour qu'après des retouches qui en changèrent jusqu'à la signification. Il suffit de constater que pour Hugo la politique à cette époque donnait prétexte à des œuvres littéraires : la politique lui procurait des honneurs, elle n'avait pas encore pénétré sa vie.

II

Les choses changèrent vite. La Révolution de 1848 priva Hugo de l'appui de Louis-Philippe. Il lui fallut dès lors être à soi-même l'artisan de sa propre fortune. Pour cette cause, il entra à ce moment dans la *période active* de sa vie politique.

Quelle pouvait être alors l'ambition de Hugo? Cette ambition était sans cesse surexcitée par le vif désir qui était en Hugo de surpasser ou pour le moins d'égaler Lamartine. Depuis 1840, il voyait sans cesse croître le rôle politique de ce rival, et peut-être même est-ce dans le dessein de se révéler aussi universellement habile qu'il se lança lui-même dans la vie politique. Par la révolution de 1848 Lamartine devenait à lui seul presque tout le gouvernement, et Victor Hugo n'était plus rien! Il fallait coûte que coûte rattraper l'avance que Lamartine avait prise.

Pour y parvenir, Victor Hugo devait avant tout se faire nommer député. En même temps que Balzac et Alexandre Dumas, il se présenta aux électeurs parisiens, qui étaient appelés à désigner, le 23 avril 1848, trente-quatre membres d'une assemblée constituante. Hugo écrivit une profession de foi extrêmement réservée sur toutes les questions politiques. Tout ce qu'on y peut remarquer, c'est le ton, très solennel, très compassé :

Si mes concitoyens jugent à propos, dans leur liberté et leur souveraineté, de m'appeler à siéger, comme leur représentant, dans l'assemblée qui va tenir en ses mains les destinées de la France et de l'Europe, j'accepterai avec recueillement cet austère mandat, je le remplirai avec tout ce que j'ai en moi de dévouement, de désintéressement et de courage. — S'ils ne me désignent pas, je remercierai le ciel, comme ce Spartiate, qu'il se soit trouvé dans ma patrie neuf cents citoyens meilleurs que moi.

(*Actes et Paroles*, t. I, p. 170.)

Les électeurs imposèrent à Hugo la cruelle obligation de « faire comme le Spartiate ». Mais par suite d'options, d'annulations ou de démissions, des élections complémentaires devinrent nécessaires : elles eurent lieu le 4 juin, et Victor Hugo, sur les quatorze nouveaux représentants de la ville de Paris, arriva le septième. Il faut noter qu'il y avait quatre listes en présence, soutenues

chacune par un journal, et que Hugo figurait sur la liste du *Constitutionnel*, « en compagnie du général Changarnier, et de Thiers que les républicains tenaient alors pour leur plus dangereux adversaire ».

C'est qu'en effet Hugo à cette date n'était rien moins que républicain, et l'on s'en convaincra vite si l'on examine quelle fut son attitude à l'Assemblée Constituante et plus précisément comment il jugea, interpréta et se préoccupa de continuer — ou de contrarier — la révolution de 1848.

Pour connaître les opinions de Hugo, il serait imprudent de se fier aux discours qu'il prononça devant la Constituante. Il est bien vrai qu'il aborda souvent la tribune : ayant pris séance le 13 juin, dès le 20 juin il se mêlait à la discussion sur les ateliers nationaux. Mais, en reproduisant ces discours dans la collection de ses *Actes et Paroles*, non seulement il en a corrigé la forme — ce qui eût simplement dénoté un assez légitime souci de coquetterie littéraire — mais encore il en a gravement altéré le fond; il ne s'est pas gêné plus tard, par crainte d'être mis en contradiction avec lui-même, pour modifier subrepticement des idées qu'il avait depuis lors reniées. Il suffit de donner, d'après M. Biré [1], un exemple de ces changements. Dans un passage de son discours du 20 juin 1848, Victor Hugo avait dit : « Eh bien, — c'est aux socialistes que je m'adresse. » Plus tard, devenu socialiste, il a ainsi corrigé : « Eh bien ! — socialiste moi-même, c'est aux socialistes impatients que je m'adresse. »

A défaut des discours ainsi falsifiés, les votes du moins de Hugo, enregistrés dans le *Moniteur*, ne nous trompent pas. Or Victor Hugo vota toujours avec les gens

1. E. Biré, *Victor Hugo après 1830*, t. II, p. 122.

qui, organisés peu après sous la direction du « Comité de la rue de Poitiers », devaient former le « parti de l'Ordre ». Et jamais parti ne fut plus nettement hostile à la République. Voyez aussi comme Victor Hugo se conduisit. Lors des insurrections de juin, il est de ceux qui votent la proclamation de l'état de siège. Bien mieux, il accepte d'être l'un des commissaires qui allèrent faire connaître dans les quartiers de Paris la dictature du général Cavaignac. L'état de siège établi, Victor Hugo s'y soumit docilement : malgré l'immunité que lui conférait son titre de député, il déféra avec empressement aux citations des conseils de guerre. Enfin lorsqu'il fut question, en septembre 1848, de lever l'état de siège, Victor Hugo protesta violemment dans un discours qu'il a négligé de recueillir dans la collection de ses *Actes et Paroles*, mais que le *Moniteur* du 3 septembre a fidèlement enregistré. Au reste Victor Hugo, qui avait parfois la mémoire courte, osa écrire en 1875 qu'il avait en 1848 « repoussé cette fausse république de conseils de guerre et d'état de siège »[1].

Dans les séances où fut élaborée la Constitution, Victor Hugo, comme sur la question de l'état de siège, vota toujours avec la droite. Il donna sa voix à l'amendement Duvergier de Hauranne, qui proposait de confier à deux assemblées, une Chambre et un Sénat, le pouvoir législatif : tous les républicains, Lamartine en tête, réclamaient une assemblée unique. Sur la question du pouvoir exécutif, pour parer aux dangers d'une dictature possible, M. Grévy proposait de confier toute la charge du gouvernement au seul président du Conseil des Ministres : Hugo contribua à faire repousser la proposition Grévy. — Du moins, puisqu'il devait y avoir un président

1. *Actes et Paroles*, t. I, p. 26.

de la République, les républicains voulaient qu'il fût élu par l'Assemblée : ce qui aurait assuré le pouvoir à un ferme républicain, au général Cavaignac. Hugo n'eut garde de donner par son vote un gage à la République. Obstinément, sans défaillance, il vota contre toute proposition suspecte d'un républicanisme avancé : il vota contre l'amendement Pyat qui proposait d'inscrire dans la Constitution le droit au travail, il vota enfin contre l'ensemble de la Constitution en compagnie de Berryer, de Montalembert et de La Rochejacquelin.

Peut-on dire que la portée de ces votes de Hugo a dépassé, pour ainsi dire, sa propre personne et qu'il eût quelque influence sur l'assemblée? Il ne le semble pas. Ses discours, qu'il ne ménageait pas, étaient en général peu écoutés. Quoi que Victor Hugo lui-même ait pu dire sur sa méthode et ses procédés d'orateur dans la préface intitulée « le Droit et la Loi » qu'il a mise en tête de ses *Actes et Paroles*, il y a tout lieu de croire qu'il écrivait laborieusement ses périodes antithétiques et qu'il les apprenait par cœur. On ne saurait écrire un chapitre sur l'éloquence de Hugo, car Hugo ne fut pas éloquent; il écrivait dans la paix de son cabinet un certain nombre de pages destinées à être dites devant l'Assemblée, il les confiait à sa mémoire, et ces prétendus discours avaient les qualités — et les défauts — de la prose habituelle de Hugo. Les formules y abondent, de même que les accumulations de mots : procédé commode pour donner aux auditeurs l'illusion d'une pensée précise et bien arrêtée. Voici un court exemple, emprunté à un discours que Hugo prononca en 1848 :

... Toute ma conduite politique depuis une année peut se résumer en un seul mot : j'ai défendu énergiquement, résolûment, de ma poitrine comme de ma parole, dans les douloureuses batailles de rue comme dans les luttes amères de la tribune, j'ai défendu l'ordre contre l'anarchie et la liberté contre l'arbitraire.

Or il se trouva que ces phrases trop soigneusement opposées et balancées ne portaient pas; ces effets trop laborieusement cherchés rataient à l'ordinaire. Il est vrai que Victor Hugo nous a transmis ses discours semés d'indications dans le genre de : « Vive émotion », ou « Plusieurs députés interpellent bruyamment l'orateur », ou encore « Devant le tumulte déchaîné l'orateur reste impassible à la tribune »; il semblerait à l'en croire que chaque parole de lui faisait sensation ou même scandale! En réalité bon nombre des indications comme celles qui viennent d'être citées, ont été imaginées par Hugo. Par contre il a supprimé du compte rendu officiel du *Moniteur* quelques notes indiscrètes qui indiquaient que la Chambre impatientée avait par ses huées arrêté l'orateur. Il apparaît en définitive que Victor Hugo fut un des membres peu marquants de la droite royaliste, *unus ex multis!* Ni par ses votes, ni par sa parole il n'entraîna jamais personne.

Pourtant Hugo était immensément ambitieux; il aspirait à l'un des premiers rangs. Pour y atteindre, il lui fallait un instrument et un protecteur. L'instrument ce fut le journal *l'Événement*; le protecteur ce fut Louis Bonaparte.

Le journal *l'Événement* commença à paraître le 31 juillet 1848. Son premier numéro portait une épigraphe signée Victor Hugo et ainsi conçue : « Haine vigoureuse de l'anarchie; tendre et profond amour du peuple ». Le journal se donnait donc au début comme inspiré et dirigé par Hugo. Pourtant dès les premiers numéros la rédaction déclara que la responsabilité de M. Victor Hugo n'était pas engagée dans cette entreprise. Victor Hugo de son côté écrivit une longue lettre où il déclarait : « Je suis absolument étranger à *l'Evénement*.... Je n'y prends aucune part, directe ni

indirecte. Je ne comprends pas le journalisme autrement; le jour où je ferai un journal, je le signerai [1]. »

Cette lettre était destinée à permettre à Hugo de tirer, en cas de besoin, son épingle du jeu. Mais en fait *l'Evénement* était entièrement la chose de Hugo. Il suffit, pour s'en convaincre, de parcourir la liste des collaborateurs du journal, au nombre desquels on trouve toute la famille de Hugo, tous ses amis, tous ses disciples : Charles Hugo, François-Victor Hugo, Auguste Vacquerie, Paul Meurice, Mme Victor Hugo, Théophile Gautier, Léon Gozlan, Alphonse Karr, Gérard de Nerval, Théodore de Banville, etc.

La création de ce journal mettait une arme aux mains de Hugo. Au service de quelle cause ou de quelle personne allait-il user de cette arme?

Ce fut au service de Louis Bonaparte. Nul, en effet, n'était mieux préparé que Hugo à subir l'ascendant de ce prince si bizarrement charmeur. Il se trouvait vis-à-vis de lui dans les mêmes dispositions d'esprit que les électeurs qui allaient lui créer de si décisives majorités. En effet, Hugo n'avait pas cessé d'exalter la gloire du grand empereur et, non content de laisser paraître en lui une réelle continuité d'inspiration napoléonienne, il avait voulu en quelque sorte la rendre sensible au public le plus indifférent par la publication en un seul recueil de toutes ses pièces à la gloire de Napoléon. Ses actes avaient été en harmonie avec ses vers : sous le règne de Louis-Philippe il avait assidûment fréquenté tous les membres de la famille Bonaparte; même, en 1847, à la Chambre des Pairs, il avait appuyé par un discours chaleureux la demande de Jérôme, ex-roi de Westphalie, à l'effet d'obtenir l'abrogation de la loi de bannissement.

1. Lettre publiée dans *l'Événement* du 8 août 1848.

Aussi notre poète accueillit-il à bras ouverts Louis Bonaparte, dès que la Révolution de Juillet permit à ce dernier de rentrer en France. Le prince, aux élections de juin, fut nommé député de Paris, en même temps que Hugo; il fut élu le même jour dans cinq départements. Dès lors Hugo pressentit la force immense, la destinée éclatante que Louis Bonaparte portait en lui. Dans les *Choses Vues*, à la date de juin 1848, il écrivait en parlant de l'Assemblée Constituante : « Cette pauvre assemblée est une vraie fille à soldats, amoureuse d'un troupier. Pour l'instant c'est Cavaignac : qui sera-ce demain? » Hugo espérait bien que demain ce serait Louis Bonaparte. Et si Bonaparte avait chance de devenir le chef suprême, il aurait donc besoin de ministres; pourquoi l'un de ces ministres ne serait-il pas Hugo lui-même? C'est dans cette espérance que Hugo lia sa fortune politique à celle de Louis Bonaparte.

Pourtant Hugo, à ce qu'il semble, discernait quelques-uns au moins des défauts de Bonaparte. Les *Choses Vues*, surtout la seconde série, sont remplies, à cette date de 1848, de remarques désobligeantes pour le prince Louis. Hugo le représente à peu près comme un grotesque. Il parle ainsi de ses débuts d'orateur : « Il n'a dit que quelques mots insignifiants et est redescendu de la tribune au milieu d'un éclat de rire de stupéfaction. » Il est permis de soupçonner, puisque les *Choses Vues* furent publiées beaucoup plus tard, que Victor Hugo ne s'est aperçu qu'après coup du ridicule de Bonaparte. Sur le moment son enthousiasme l'aveuglait; ou bien, si, tout en voyant exactement les défauts de son favori, il n'a pas moins contribué de toutes ses forces à la réussite de l'entreprise, nous avons le droit de dire que la faute de Hugo s'aggrave de tout le poids de son cynisme.

L'Événement fit une vive campagne en faveur de la

candidature du prince à la présidence de la République. Élu le 10 décembre, proclamé le 20 décembre, celui qui était désormais le prince président, donna dès le 24 décembre un dîner à « quelques amis chers », auquel Hugo assistait. Bonaparte devait bien au poète cette réparation. Car il venait de constituer son ministère et Victor Hugo n'y figurait pas! Hugo, dans les *Choses Vues*, insinue qu'il se raya lui-même de la liste des ministres futurs par son attitude intransigeante et nettement hostile au président dans la séance de l'Assemblée où le pouvoir fut remis à ce dernier. Il prétend que ses collègues le regardèrent à ce moment « comme un homme qui a manqué ou dédaigné l'occasion d'être ministre ». Pourquoi, dans ce cas, Bonaparte l'aurait-il invité quatre jours plus tard à un dîner d'intimes? En réalité, Bonaparte n'ignorait pas qu'en n'appelant pas Hugo au ministère, il lui avait causé une dure déception, et il le sentait si bien que dans la soirée qui suivit le dîner, il chercha à savoir par des interrogations discrètes comment Hugo avait pris la chose : « Il a vainement essayé, déclare Hugo, de me faire expliquer sur son ministère. Je ne voulais lui en dire ni bien ni mal [1]. »

Hugo, malgré cet avatar, resta obstinément fidèle au président. Il vota la séparation de la Constituante, ce qui devait entraîner l'élection d'une nouvelle Assemblée, où le prince-président, avec de l'habileté, serait libre de faire entrer nombre de ses créatures. Et, réélu lui-même membre de l'Assemblée nationale, il continua à professer vis-à-vis du président la même docilité. Il fut même conduit par là à rompre avec la droite, avec laquelle il avait toujours voté jusque-là et à passer à la gauche. Ce fut à propos de la question romaine : il s'agissait de savoir si

1. *Choses Vues*, nouvelle série, p. 264.

les troupes françaises envoyées en Italie devaient faire rentrer dans l'esclavage les habitants des États pontificaux révoltés contre le pape et constitués en république, ou bien si, au contraire, elles devaient déposséder définitivement le pape du pouvoir temporel. Après bien des hésitations, le président Bonaparte se résolut à agir conformément aux sentiments anticléricaux de sa jeunesse et dans une lettre rendue publique il imposait au pape, sous peine de renoncer au pouvoir, un long programme de réformes. Hugo se chargea de présenter à l'Assemblée hostile un ordre du jour approuvant le président : « L'Assemblée adoptant, pour le maintien de la liberté et des droits du peuple romain, les principes contenus dans la lettre du président.... » Or le prince-président, ayant cessé d'être d'accord avec son ministère sur la question romaine et sur plusieurs autres, renvoya Odilon Barrot et ses collègues. Les complaisances de Hugo allaient-elles enfin être payées d'un portefeuille? Il n'en fut rien; Victor Hugo avait manœuvré : il s'était offert et n'avait pas su se rendre nécessaire. Le président lui préféra des créatures à lui, qu'il était sûr d'avoir mieux en main, Rouher, de Parieu, Fould (31 octobre 1849).

Dès lors qu'allait devenir Hugo? Lui-même, par son attitude sur la question romaine, il s'était exclu de la droite de l'Assemblée. D'autre part, après cette seconde trahison du président, il ne pouvait plus rien attendre de Bonaparte. Pour satisfaire son immense ambition, il n'avait plus d'autres ressources que de lutter contre celui qu'il avait jusque-là soutenu, affectionné, défendu. D'ennemi de la République et de bonapartiste, — puisque ces voies lui étaient fermées, — il devint donc répucain et ennemi de Bonaparte.

Voilà comment nous apparaît cette période de *poli-*

tique active où Hugo fut jeté par la révolution de 1848. On a le droit, on a le devoir de la juger sévèrement, parce qu'il y régla sa vie d'après un principe mesquin d'intérêt personnel. Mais il faut reconnaître qu'au temps même où il se faisait le serviteur trop complaisant de Bonaparte, Hugo conserva toujours une certaine noblesse d'esprit et de généreux espoirs. S'il s'aima lui-même par-dessus tout, il ne cessa pas pour cela d'aimer la France : il eut foi en elle, peut-être parce qu'il avait foi en lui; en tout cas, il eut toujours des sympathies pour le peuple, force vive du pays, et nous en trouvons dans sa *Correspondance* l'expression très nette. Le 10 juillet 1848, il écrivait : « Oui, les nouveaux doctrinaires du pillage et du vol sont exécrables, mais ce peuple est bon. » Et le 13 février 1849 : « J'ai une foi profonde dans l'avenir de la civilisation et de la France. » Enfin, le 26 octobre 1849 : « Peu à peu le jour se fait, et notre siècle... commence à s'accoutumer à la clarté de l'avenir. » Dans le fond, les sentiments de Hugo, même avant la révolution de 1848, étaient franchement démocratiques. Peut-être même le vrai mobile de ses changements successifs est-il plus conforme qu'on ne le croit d'habitude, à ce que lui-même nous en disait vers 1875, lorsqu'il affirmait s'être rangé toujours du côté des lumières et du côté du peuple. Ainsi, au temps même où il s'asservissait par ambition à une personne et à une politique, on pouvait déjà soupçonner de quel côté le poussait l'élan naturel de son esprit; il y avait en lui des instincts de tribun, qu'il avait dans son intérêt tenus en bride; il allait maintenant leur donner libre cours.

III

La politique de Hugo avait enfin trouvé son objet : il reste à examiner le rude combat politique que Hugo allait mener dans l'exil et avant l'exil, à partir de janvier 1850. Sans raconter les détails de ce combat, il suffira d'en marquer les principaux caractères.

Il faut noter tout d'abord que les luttes dans ce combat furent peu fréquentes. En deux ans, de décembre 1849 à décembre 1851, Hugo ne prononça que cinq discours. Il est permis de s'en étonner, car le parti de la Montagne, auquel Hugo venait de passer, manquait d'orateurs, depuis que Ledru-Rollin avait été obligé de s'exiler. Hugo semble bien avoir eu l'ambition de prendre la direction de ce parti, de lui communiquer tout l'éclat de son propre nom. La rareté de ses attaques est donc vraiment surprenante. La raison en est peut-être tout simplement qu'il fallait longtemps à Hugo pour préparer et apprendre par cœur chacun de ses discours.

En second lieu, la lutte de Hugo contre le parti bonapartiste qui s'organisait, fut strictement légale. Le journal *l'Événement*, organe de Hugo, ne fut cité en justice qu'une seule fois et l'article visé était non de Hugo, mais de son fils Charles. Quant à ses discours, ils contenaient des violences incontestables, mais si soigneusement calculées qu'elles produisaient une vive sensation, voire du tumulte, sans jamais attirer sur leur auteur les foudres du règlement. Inutile de citer les passages les plus osés de ces discours : ils sont sans intérêt. Il suffit de remarquer qu'ils lui attirèrent parfois de vertes leçons que Montalembert ou de Falloux lui donnèrent sans ménagement; ils provoquèrent surtout de

narquoises interruptions qui irritaient Hugo plus que le reste, car il était parfois très embarrassé de trouver sur le champ une riposte. Enfin, jamais Hugo ne prit part aux manifestations de la rue; au moment même du coup d'État, alors qu'il se donnait de grands airs de conspirateur, il ne réussit pas à se faire arrêter par le préfet de police, qui pourtant ne fut pas une minute sans savoir où Hugo se cachait; mais il ne daignait pas s'inquiéter de lui.

En troisième lieu, on doit remarquer que le combat politique mené par Hugo eut un caractère personnel; je veux dire que ses convictions de républicain ou de socialiste, nées d'une rancune particulière contre Bonaparte, ne s'exprimèrent jamais en un système politique bien médité et bien lié, mais qu'elles se résumèrent toujours en une haine féroce contre ce Louis Bonaparte qui n'avait pas voulu de ses services. L'expression de cette haine par une incomparable accumulation d'injures, voilà en effet ce que l'on trouve surtout dans les cinq discours que Victor Hugo prononça à cette époque. Et l'on sait comment dans l'exil cette haine continua à s'exhaler dans un pamphlet : *Napoléon le Petit*, et dans un poème : *les Châtiments*. Or cette haine suffit à soutenir la verve combative de Hugo; elle le dispensa par suite de se former une doctrine politique. Ses idées sur l'organisation de la société restèrent d'une simplicité rudimentaire; très ignorant de sociologie, il essaya toujours de se tirer d'affaires avec des mots, et lorsqu'on veut exposer avec précision ses théories politiques, on se trouve fort embarrassé. Il faut se tenir un peu dans le vague, comme il l'a fait lui-même, et se borner à dire qu'il a voulu en toute chose la liberté. Il a voulu la *liberté de vivre*, soit pour l'individu (lisez ses nombreux discours contre la peine de mort), soit pour les sociétés

(voyez son discours inaugural du Congrès de la paix). Il a réclamé la *liberté d'agir*, et il entendait par là non seulement qu'il faut reconnaître à chacun, par l'établissement du suffrage universel, le droit d'agir, mais encore qu'il faut procurer en une certaine mesure les moyens d'agir. Il a exigé enfin la *liberté de penser* : c'est au nom de cette liberté si précieuse qu'il a repoussé les lois oppressives sur la presse, les lois oppressives sur l'enseignement, et surtout c'est en son nom qu'il a combattu le cléricalisme; car le cléricalisme c'est toujours et malgré tout la pensée serve; Hugo la rêvait libre d'une liberté effrénée. Cette conception de la liberté, Victor Hugo l'avait, avant même sa lutte contre Bonaparte, et si tout à fait vers la fin de sa vie il la corrigea peut-être un peu, il ne l'oublia jamais tout à fait; elle constitue le fonds de ses idées, si toutefois on peut parler chez Hugo d'un corps d'idées politiques. Il eut la haine d'un personnage qu'il s'appliqua à vilipender, plutôt qu'une conception sociale qu'il s'efforça de réaliser.

Tel nous apparaît chez Hugo le combat politique. Dans ces conditions, le coup d'État du 2 décembre devait être pour Hugo le signal de l'exil; on sait qu'en effet il partit pour la Belgique sous le déguisement d'un ouvrier, après avoir vainement essayé d'organiser dans Paris la résistance à Bonaparte. Ce n'est pas sa faute si toutes les précautions par lesquelles il croyait sauvegarder sa liberté, restèrent vaines : le préfet de police refusa de l'arrêter. On peut après cela sourire un peu de lui; on ne saurait le blâmer.

Les premiers temps du séjour en Belgique furent durs à Hugo. Ses fils étaient en prison à Paris, le gouvernement belge lui créait des ennuis, il semblait accablé par la destinée. Mais ses fils furent graciés assez promptement, et il ne tarda pas à se ressaisir. Dès lors il

s'employa à tirer parti de son bannissement : il régla sa vie d'exilé.

Tout d'abord il chercha une attitude, il imagina un type de Victor Hugo isolé et splendide, qu'il s'appliqua à répandre. Comme on lui proposait de diriger un journal en collaboration avec Louis Blanc et Leroux, il refusa, et dans une lettre privée il donne les raisons de ce refus, qui sont curieuses : « N'y aurait-il pas quelque inconvénient à me confondre, ne fût-ce qu'en apparence, avec Louis Blanc et Pierre Leroux? Cela me ferait perdre l'isolement de ma situation actuelle, cela me rattacherait au passé d'autrui et par conséquent combinerait mon avenir avec des complications qui me sont étrangères [1]. » Ces préoccupations n'empêchaient pas Hugo de rester en contact avec les proscrits que le coup d'État du 2 décembre avait fixés à Bruxelles : il accueillait volontiers leurs hommages et leurs acclamations, mais il avait soin de se tenir au-dessus d'eux. Il faut au reste lui rendre cette justice qu'il n'avait pas conscience de la mesquinerie de ces combinaisons : il agissait ainsi tout naturellement, sans calcul, ni arrière-pensée, sous l'empire de cette ambition vaniteuse qui parfois le guidait si sûrement. Force est bien néanmoins de retenir qu'en fait, dès le début de son exil, il en tira profit pour se grandir.

Ensuite, Hugo songea, outre les bénéfices moraux, aux bénéfices pécuniaires. Car la nécessité de vivre le pressait durement. Il résolut donc de se mettre lui-même et de convier ses deux fils, Paul Maurice et Auguste Vacquerie, à écrire une histoire de la seconde République et du coup d'État. Il se chargea de l'histoire du Deux-Décembre qu'il commença sans délai sous le

1. Lettre du 5 janvier 1852.

titre de : *Histoire d'un crime*; l'ouvrage ne parut qu'en 1877. Pour donner à ces œuvres toute la publicité convenable, Hugo songea à créer une librairie politique à Londres et une librairie littéraire à Bruxelles [1]. Son projet se perfectionna : il voulait établir une librairie triple, à Londres, à Bruxelles et à New-York [2]. Finalement cette tentative échoua; et il eut même quelque peine à faire imprimer à Londres un pamphlet qu'il avait composé en un mois et qui parut à la fin de juillet 1852 sous le titre de *Napoléon le Petit*. Au même moment, Hugo quittait Bruxelles pour aller se fixer à Jersey avec toute sa famille. Ce n'est encore pas le moment de l'y suivre.

Telle fut la vie politique de Hugo. Monarchiste sous Louis-Philippe, bonapartiste sous la République, républicain sous Bonaparte, il a trouvé le moyen de mécontenter à peu près tout le monde par ce qu'on a appelé d'un bien gros mot ses apostasies. Il n'y a pas lieu ici de le juger. Si toutefois il fallait essayer un jugement, on ne pourrait guère lui reprocher qu'une chose : c'est d'avoir essayé postérieurement, vers 1875 ou 1876, d'expliquer ses variations, et on lui pardonnerait volontiers son royalisme ou son bonapartisme passés en faveur de sa générosité républicaine et de cette ardeur démocratique dont il donna tant de preuves sur la fin de sa vie. Mais il vaut mieux constater simplement que Hugo n'avait ni les roueries de parole, ni la délicatesse de tact nécessaires à quiconque prétend manier les affaires publiques. Il aurait voulu être ministre de l'Instruction publique; et on se le représente comme un autre Victor Cousin, plus brutal, moins madré, plus tonitruant,

1. Lettre du 17 janvier 1852.
2. Lettre du 19 avril 1852.

plus creux en ses harangues. Il est vraisemblable que l'Université de France ne regrettera jamais de n'avoir pas eu un pareil ministre. Entre la politique et Hugo il y avait, pour ainsi dire, incompatibilité d'humeur.

Cependant, par cela même que Hugo a abordé la politique, son esprit, son génie en furent modifiés. Et la véritable conclusion d'une étude sur la vie politique de Hugo ne doit pas être un jugement sur son système social, mais l'indication de ce que son génie a gagné — ou perdu — à ce passage dans la vie publique.

En premier lieu, Hugo y a dépouillé sa personnalité de ce qu'elle avait d'exclusif ou de jaloux. Témoin ou acteur de deux révolutions, il s'est rendu compte que malgré ces changements de régime, et sous des formes politiques diverses, c'est toujours la même humanité qui se perpétue. Elle se modifie, mais elle ne cesse pas d'être elle-même : il y a continuité dans son développement. Par conséquent, le passé tel qu'il fut au temps d'Ève ou au temps du Cid, au temps de Sophocle comme au temps d'Attila, c'est encore et c'est toujours nous. Ces époques lointaines, dont la nôtre n'est que la conséquence ou la contrefaçon, doivent nous intéresser autant que nous-mêmes. Tout ce qui est, mérite nos regards. Et ainsi ce culte du passé qu'on a déjà pu constater que Hugo, comme presque tous les poètes, avait en lui à un haut degré, s'est trouvé justifié et fondé en raison du jour où il eut traversé la politique. Hugo était mûr désormais pour *la Légende des siècles*.

Mais, si dans le passé l'humanité a eu des formes diverses, — au temps même où nous sommes, elle revêt simultanément des formes également variées; et la politique a rendu à Hugo ce second service de le forcer à considérer tous les aspects actuels de l'humanité. L'homme n'est pas isolé : il n'a pas le droit de toujours

s'absorber dans la contemplation de l'univers au travers de lui-même. Exprimer ses joies propres ou ses tristesses particulières, c'est bien sans doute, mais ce n'est pas tout. Il est bien vrai que ces joies ou ces tristesses sont nées de nos rapports avec certains êtres; mais limiter notre sympathie à quelques-uns c'est encore de l'égoïsme. Il faut définitivement sortir de soi et aimer largement, universellement. Notre amour ira surtout à ceux qui souffrent, à ceux que le bonheur n'isole pas eux-mêmes dans un égoïsme farouche. Tous ceux que la mêlée sociale a bousculés ou meurtris, implorent notre secours. Il faut leur accorder cette aide, les raconter, les célébrer, les magnifier; il faut construire en leur honneur une épopée, *les Misérables*.

Enfin, et en troisième lieu, si cependant, même en nous occupant des autres, nous conservons le droit de parler à notre compte, qu'en résultera-t-il? c'est que nous exprimerons les sentiments provoqués en nous par ceux qui dans l'ensemble de l'humanité nous intéressent de façon particulière. Or un homme politique s'intéresse surtout non à ses partisans, mais bien à ses adversaires. Et en effet la politique, qui enseigne la solidarité, enseigne aussi la haine. Ce fut le cas de Hugo. En même temps qu'il découvrait le lien par lequel il tenait à l'humanité entière, il rencontrait sur son chemin certains hommes qui s'opposaient à l'élan de son zèle humanitaire. La politique lui avait donné — un peu tard, il est vrai — une conviction si irrésistible qu'il voulut briser tous les obstacles. Alors, recourant à la littérature pour exprimer ses haines politiques, il écrivit *les Châtiments* : la satire est évidemment la transcription littéraire la plus directe de la vie politique. Seulement il faut bien remarquer que dorénavant, même en satisfaisant ses haines les plus particu-

lières, Hugo cessera de tomber dans cet égoïsme, qui est caractéristique des lyriques purs; désormais il identifiera ses haines avec celles de son parti. Et, si elles ne perdront rien de leur ténacité, du moins leur caractère individuel s'atténuera jusqu'à disparaître.

On peut donc conclure en dernière analyse que par son passage dans la politique Victor Hugo a été amené à élargir son art : il a continué ce mouvement par lequel il avait commencé dans ses drames à sortir de lui. Ce n'est plus lui désormais qu'il exprime, c'est l'Univers. Il est déjà prêt à être ce qu'il sera un peu plus tard, une sorte de mage monstrueux qui plane sur l'humanité et veut la résumer en lui.

CHAPITRE XVI

VICTOR HUGO DE 1852 A 1870

I

A partir du moment où Hugo arrive à Jersey, son exil se divise tout naturellement en deux périodes. Avant l'amnistie de 1859, Hugo est un proscrit, contraint de fuir le sol français pour échapper aux peines les plus sévères. Après l'amnistie, au contraire, sa situation change du tout au tout; il est un exilé volontaire, qui refuse de son plein gré de rentrer dans sa patrie pour ne pas sembler reconnaître tacitement le régime nouveau.

Dans la première période, celle de l'exil forcé, les trois premières années, celles qu'Hugo passa à Jersey (5 août 1852 — 31 octobre 1855), furent très pénibles; le poète se heurta à des difficultés de toute nature. Ce furent d'abord des embarras matériels et pécuniaires. Quoiqu'il ait, comme l'a montré M. Biré, beaucoup exagéré les choses, notamment en ce qui concerne les pertes d'argent que lui fit subir l'interdiction de son théâtre, il n'en est pas moins vrai qu'en arrivant à Jersey il se trouvait dans une situation très gênée. Il dut s'installer

dans une petite maison appelée Marine-Terrace, pour le loyer modeste de quinze cents francs par an; *les Châtiments*, qui parurent un an plus tard, en octobre 1853, eurent un succès immense, mais, comme *Napoléon le Petit*, n'enrichirent que leurs éditeurs; Hugo dut se résoudre à la vente de son riche mobilier de Paris, et, comme il arrive toujours en pareil cas, il n'en retira qu'une faible partie de sa valeur réelle.

A ces embarras matériels vinrent se joindre des soucis d'une autre nature. Sans doute l'île de Jersey était charmante; la beauté de ses sites, la paix et le calme profond qu'on y respirait, la douceur de sa population en faisaient un séjour des plus agréables, que Victor Hugo, au sortir d'une tourmente comme celle qui venait de bouleverser sa vie, devait particulièrement apprécier : nous le voyons dans une lettre de Mme Hugo à Victor Pavie, du 20 novembre 1854; et plus tard le poète lui-même rappellera avec émotion et reconnaissance les années qu'il a passées dans l'île, au banquet que lui offrent les Jersiais le 18 juin 1860. Mais ses bons souvenirs ne furent pas sans mélange, du moins en ce qui concerne ses rapports avec les habitants. Malgré la bienveillance parfaite avec laquelle ceux-ci accueillirent les exilés, il y eut toujours entre eux une certaine froideur et une certaine méfiance. La population, calme et pieuse, était souvent scandalisée par les paroles et même par la conduite de quelques-uns des proscrits, qui de leur côté ne pouvaient s'accommoder du puritanisme jersiais : pour voir combien ils en étaient parfois exaspérés, il suffit de lire les souvenirs du compagnon et du confident de Victor Hugo, Auguste Vacquerie, dans les *Miettes de l'Histoire*. Ce qui n'était d'abord qu'une froideur réciproque ne devait pas tarder à devenir une véritable hostilité, qui força Victor Hugo

à quitter le pays où il avait compté trouver un refuge pour toute la durée de son exil. Aussi, pendant son séjour à Jersey, vécut-il d'une vie solitaire, repliée sur elle-même, égayée seulement de temps en temps par la visite de quelques amis de France ; c'est sans doute là que l'on doit trouver la cause de certaines superstitions bizarres auxquelles il s'adonna à cette époque, comme celle des tables tournantes, qui semble avoir été chez lui une véritable passion [1]. Mais ces années assez tristes de Jersey sont surtout occupées par le travail, par la composition des *Châtiments* et de la deuxième partie des *Contemplations*, et par une propagande politique extrêmement active.

C'est en effet la politique qui tient la plus grande place dans cette première partie de son exil ; ou, pour mieux dire, la polémique, et la polémique la plus personnelle et la plus violente. Déjà, il est vrai, avant 1851, la politique avait depuis quelques années pris le meilleur du temps d'Hugo. Le pair de France, assez conservateur, de 1845, aussi bien que le représentant radical et démocrate de 1849, semblait avoir étouffé l'écrivain et le poète, et, depuis 1843, Victor Hugo n'avait plus rien publié. Au contraire, après 1851, Hugo, tout en restant un homme politique, se remet à écrire, et la période tout entière de son exil est une période de production littéraire extrêmement féconde. C'est que des inspirations nouvelles naissent en lui. La grande crise de 1851, avec le bouleversement qu'elle avait apporté non seulement dans les destinées de la France, mais dans sa propre existence, fut le point de départ d'une modification capi-

1. Cf. notamment à ce sujet : *Correspondance d'Hugo*, t. II, p. 187, une lettre du 4 janvier 1855 à Mme de Girardin, qui semble avoir inspiré cette passion à Victor Hugo ; et : Vacquerie, *les Miettes de l'Histoire*, p. 380 et suiv.



tale dans le développement de son génie. L'homme politique, qui n'était que l'un quelconque, et non pas même l'un des plus éminents, des théoriciens de ce temps, se réveille polémiste et pamphlétaire : et là il reprend toute sa supériorité. Ses vagues idées humanitaires, sociales, révolutionnaires, qui ne lui étaient même pas personnelles, se ramènent à une haine particulière, et d'autant plus violente et plus implacable, contre les hommes dont il s'est senti la victime; cette passion tout individuelle va être une nouvelle source d'inspiration pour sa muse, et va faire renaître, mais sous un aspect qu'on ne leur avait pas encore connu, l'écrivain et le poète qui semblaient morts en lui. D'autant qu'à ce sentiment de haine vient se mêler d'une façon assez curieuse un autre sentiment, non moins personnel, et peut-être plus intéressé. Victor Hugo sent fort bien qu'il est quelque peu coupable de l'avènement de ce régime qu'il abhorre, et qu'en chantant dans toutes ses œuvres la gloire du premier Napoléon, il a fortement contribué à créer et à répandre cette légende napoléonienne qui a fait la popularité de Louis Bonaparte. Il cherche donc à dégager sa responsabilité, en séparant très nettement la cause de l'oncle glorieux de celle du neveu indigne; et de là l'appellation de « Napoléon le Petit », qui sert de titre à un de ses pamphlets; de là, dans *les Châtiments*, des pièces comme « l'Expiation », où, tout en condamnant l'attentat du 18 Brumaire, précurseur de celui du 2 Décembre, il stigmatise les hontes du régime nouveau en les comparant aux gloires du premier Empire. C'est dans ces sentiments tout personnels qu'a pris naissance l'inspiration nouvelle à laquelle nous devons les œuvres du commencement de l'Exil : l'*Histoire d'un Crime*, *Napoléon le Petit*, écrits à Bruxelles, en 1851; puis, à Jersey, en

octobre 1853, ces admirables *Châtiments*, où les colères et les rancunes de l'auteur se traduisent quelquefois par les dernières violences et les dernières grossièretés de langage, mais aussi par les envolées de style et de pensée les plus véhémentes et les plus vraiment lyriques.

D'ailleurs cette haine ne s'exprime pas seulement dans des œuvres littéraires. Elle caractérise son attitude et sa conduite pendant tout son séjour à Jersey, et elle inspire un grand nombre de discours et de manifestes, qu'il a cru devoir précieusement recueillir au second volume des *Actes et Paroles*. Leur marque commune, c'est leur violence, la fréquence des attaques personnelles, et par là aussi leur étroitesse de pensée, leur absence d'idées générales. Sans doute Hugo, qui prétend assumer le rôle de représentant et de porte-parole des proscrits, est forcé de temps en temps de parler des questions politiques et sociales : en 1854, en 1855, au cinquième et au sixième anniversaire de la Révolution de février, il esquisse un vague tableau de ce que sera l'Europe future, de ce qu'elle serait déjà actuellement si la révolution n'avait pas été étouffée. Mais d'ordinaire il traite de sujets bien plus précis et plus restreints. Il parle sur les tombes des proscrits, il exalte les vertus des martyrs de tous les despotismes dans tous les pays, il jette la malédiction à leurs bourreaux. Dès son arrivée à Jersey, à propos du plébiscite pour l'établissement de l'Empire, il publie, le 31 octobre 1852, un manifeste significatif. Voyant les conditions du vote faussées par le coup d'État, il recommande l'abstention, et la haine irréductible et tenace. « Citoyens, Louis Bonaparte est hors la loi, Louis Bonaparte est hors l'humanité. Depuis dix mois que ce malfaiteur règne, le droit à l'insurrection est en permanence et domine toute la situation. A l'heure où nous sommes,

un perpétuel appel aux armes est au fond des consciences. » Et il termine ainsi : « En présence de M. Bonaparte et de son gouvernement, le citoyen digne de ce nom ne fait qu'une chose et n'a qu'une chose à faire : charger son fusil et attendre l'heure[1]. »

C'est par une semblable attitude et un semblable langage que Victor Hugo allait rendre son séjour impossible à Jersey. Sans doute la responsabilité de la fameuse expulsion de 1855 ne retombe pas tout entière sur les proscrits, mais en partie sur les Anglais eux-mêmes, qui, d'abord plutôt favorables aux exilés, changèrent d'opinion à la suite de leur alliance avec Napoléon III dans les affaires d'Orient. Mais malgré les fautes, et peut-être même les illégalités qui purent être commises du côté des Anglais, ce furent bien les proscrits qui mirent le feu aux poudres, par une série de maladresses continuelles qui ressemblaient étrangement à des provocations. A la suite de l'exécution à Guernesey d'un condamné à mort nommé Tapner, dont il avait demandé la grâce, Hugo écrit à lord Palmerston une lettre presque insolente, où il insinue que l'ambassadeur de France est intervenu lui-même pour obtenir la tête du protégé de Victor Hugo. Puis il va plus loin, il attaque l'alliance franco-anglaise, en des termes au moins malheureux. « Nous disons qu'au fond, des deux côtés, on se défie quelque peu, et qu'on n'a pas tort; nous disons à ceux-ci qu'il y a toujours du côté d'un marchand l'affaire commerciale, et nous disons à ceux-là qu'il y a toujours du côté d'un traître la trahison[2]. » On commença à s'émouvoir en Angleterre; un député, M. Peel, demanda s'il n'y aurait pas moyen de mettre un terme

1. *Pendant l'Exil*, p. 65-66.
2. Discours sur la tombe de Félix Bony, 27 septembre 1854 (*Pendant l'Exil*, p. 154).

à la « querelle personnelle » qu'avait Victor Hugo « avec le distingué personnage que le peuple français s'est choisi pour souverain ». L'affaire, pour le moment, n'eut pas de suites. Mais Hugo, au lieu de la laisser oublier, tient à attiser le feu par son *Avertissement à Louis Bonaparte,* où il feint de croire que c'est Napoléon III qui a inspiré la démarche de M. Peel. Puis, à l'occasion d'une visite de Napoléon III à la reine Victoria, il publie, le 8 avril 1855, un pamphlet d'ailleurs admirable, une sorte de *Napoléon le Petit* condensé en quelques pages, la *Lettre à Louis Bonaparte*, où, à côté des invectives coutumières contre l'empereur des Français, il se trouve aussi des passages insolents à l'adresse de ses alliés. Hugo continue à prétendre que Napoléon III cherche à le faire chasser du sol anglais; il n'y paraît pas en tout cas, car le poète n'est toujours pas inquiété. Mais, à l'occasion du voyage de la reine Victoria en France, un exilé français à Londres, Félix Pyat, écrivit à la souveraine une lettre « éloquente, ironique et spirituelle », s'il fallait en croire Hugo, et qui n'était en réalité qu'insolente et grossière. Cette lettre fut reproduite dans le journal des proscrits de Jersey, *l'Homme.* Cette fois c'en était trop : à la suite d'un meeting d'indignation de la population jersiaise, trois rédacteurs de *l'Homme* furent expulsés de l'île (10 octobre 1855). Comme cette mesure n'était peut-être pas très légale, Hugo formula, le 17 octobre, une violente protestation : ce n'était d'ailleurs qu'un simple prétexte pour se donner le plaisir de rappeler une fois de plus les crimes de Napoléon III, et pour faire une manifestation où il aurait le beau rôle; il sentait si bien que sa déclaration ne pouvait qu'exaspérer les sentiments des Jersiais, qu'il la terminait ainsi : « Et maintenant, expulsez-moi. » C'est ce qui ne tarda pas

à arriver. La presse anglaise, qui s'était jusque-là, contrairement à ce qu'on pourrait penser si l'on écoutait Hugo, fort peu occupée de ses faits et gestes, manifesta une indignation générale, qui l'entraîna, à son tour, aux plus regrettables excès de langage. Elle menaça les républicains de la déportation, de l'extradition même, en tout cas de l'expulsion du territoire anglais. Le gouvernement se montra plus modéré. En l'absence d'une loi d'expulsion, il dut se contenter d'une mesure de police locale : le gouverneur de Jersey somma simplement Victor Hugo, le 27 octobre, de quitter l'île avant le 2 novembre. Le poète put donc aller s'établir encore en territoire britannique, dans l'île voisine de Guernesey, où il arriva le 31 octobre 1855. Seulement il était prévenu par la presse anglaise que, s'il ne mettait pas un terme à ses manifestations violentes, il serait purement et simplement déféré aux tribunaux ordinaires. L'avertissement semble avoir porté ses fruits.

II

En effet l'attitude de Victor Hugo pendant les premières années qu'il passa à Guernesey offre un contraste saisissant avec celle qu'il avait eue jusqu'ici. Il arrivait précédé d'une détestable réputation; les Guernesiais, toujours un peu jaloux de leurs voisins, accueillirent sans malveillance l'exilé de Jersey, mais non pas sans une certaine méfiance, qu'il réussit vite à dissiper. Sa vie, pendant les quatre années qui précèdent l'amnistie, est très calme, exempte de trouble et d'agitation. Pour toute cette période, nous ne trouvons dans les *Actes et Paroles* qu'un seul manifeste, un appel fait à la prière de

Mazzini, en mai 1856, et publié dans les journaux anglais et belges, en faveur de l'Italie une, indépendante et républicaine. La vie d'Hugo est tout entière occupée par le travail.

C'est alors qu'il met la dernière main aux *Contemplations*, qui paraissent à Paris, chez Michel Lévy et Pagnerre, le 26 avril 1856. Leur publication fut un événement littéraire considérable. C'était en effet le premier ouvrage qu'Hugo publiait en France depuis 1843. Il avait bien écrit depuis lors *Napoléon le Petit*, il avait écrit les *Châtiments*; mais c'étaient surtout des œuvres de polémique, des pamphlets violents qui naturellement étaient interdits en France. Avec les *Contemplations*, qui n'ont rien de politique, et qui peuvent être publiées à Paris, Hugo rentre véritablement dans la carrière littéraire. Mais ses *Contemplations* sont bien différentes de ses recueils lyriques précédents, du moins dans leur seconde partie, « Aujourd'hui », composée pendant l'exil, et qui en porte la marque profondément. Non pas qu'elle ressemble en rien aux œuvres du commencement de l'exil : la haine du premier moment s'est apaisée; mais cette haine n'était pas la seule inspiration que la proscription devait donner à Victor Hugo. Dans cette solitude des îles anglo-normandes où il s'était orgueilleusement enfermé pour se séparer de la foule banale des proscrits, dans cette existence monotone qu'il menait, entouré seulement des membres de sa famille et de quelques disciples fidèles, au milieu de la froideur et de la méfiance de la population, il ne se trouvait plus en communion constante qu'avec lui-même et avec la nature. Il vivait en une perpétuelle contemplation de cet Océan, dont nul poète français n'avait jusqu'alors bien senti la grandeur, et qu'il fut véritablement le premier à faire entrer dans notre poésie; il en a retiré un sentiment

tout nouveau de ce que la nature a de profond et de mystérieux, de ses significations cachées et symboliques, de ses secrets rapports avec les destinées humaines. D'autre part, dans son tête-à-tête avec sa propre pensée, sa personnalité, et, on peut le dire, son orgueil, s'affirment et s'exaspèrent; il s'apparaît à lui-même comme un penseur sublime, comme un devin inspiré, qui doit révéler au monde les lois qui mènent l'humanité et lui expliquer le mystère des choses. Et c'est là la seconde inspiration qu'on trouve dans le Victor Hugo de l'exil, une inspiration que l'on pourrait appeler apocalyptique. Elle apparaît pour la première fois dans le second volume des *Contemplations*, et surtout dans le dernier livre, « Au bord de l'Infini ».

C'est elle aussi qui anime le recueil suivant, *la Légende des Siècles*, qui fut publié un mois à peine après l'amnistie, le 29 septembre 1859, et appartient encore par conséquent à la première période de l'exil. Hugo a changé le titre qu'il voulait primitivement lui donner : *Petites Épopées*; en effet les petites épopées y sont relativement peu nombreuses; *la Légende des Siècles* est un mélange de poèmes de toutes sortes, épiques, lyriques, mais surtout philosophiques; l'auteur s'y donne de plus en plus comme un « mage », un visionnaire, un évocateur et un prophète. Il a l'ambitieux dessein de montrer « l'épanouissement du genre humain de siècle en siècle, l'homme montant des ténèbres à l'idéal, la transfiguration paradisiaque de l'enfer terrestre », d'écrire « une sorte de poème où se réverbère le problème unique, l'être sous sa triple face : l'humanité, le mal, l'infini; le progressif, le relatif, l'absolu; ce qu'on pourrait appeler trois chants : la Légende des Siècles, la Fin de Satan, Dieu », et c'est le premier de ces trois chants qu'il nous donne ici. Peu importe du reste que, soit dans les *Con-*

templations, soit dans *la Légende des Siècles*, la philosophie de Hugo manque de solidité et de profondeur, que sa métaphysique soit un mélange composite, et fait d'une façon assez puérile, de plusieurs systèmes déjà existants et faciles à reconnaître, que ses vues historiques soient superficielles et souvent fausses : ce qu'il est intéressant de noter, c'est cette direction nouvelle que prendra désormais le génie poétique de Hugo, c'est cette inspiration apocalyptique qui se marquera de plus en plus dans ses œuvres jusqu'à la fin de sa vie.

C'est elle qui avait fait la nouveauté des *Contemplations*, qui, malgré de nombreuses critiques, eurent un succès considérable. Ce succès, cette fois, fut aussi un succès d'argent, et Victor Hugo, jusqu'alors toujours assez gêné, put, le 18 mai 1856, quitter le logis où il s'était provisoirement installé, et acheter la fameuse maison d'Hauteville-House, qu'il aménagea et décora lui-même avec une somptuosité un peu pompeuse. Dans cette demeure, où il trouva enfin un abri définitif, commence pour toute sa famille une vie de travail assidu et recueilli, qui nous est décrite dans les lettres de son fils François-Victor à son cousin, M. Asseline [1] : Charles fait des romans, François-Victor s'occupe de sa traduction de Shakspeare, Victor Hugo lui-même se met avec ardeur aux *Petites Epopées*, qui devaient devenir *la Légende des Siècles*. C'est au milieu de ce labeur joyeux et fécond, interrompu seulement en août 1858 par une maladie du poète, que vint le surprendre l'amnistie générale et plénière du 16 août 1859, qui lui permettait de rentrer en France. Victor Hugo n'hésita pas un instant; dès le 18 août, il fit la déclaration suivante :

« Personne n'attendra de moi que j'accorde, en ce qui

1. Citées dans Asseline, *Victor Hugo intime*, ch. VIII.

me concerne, un moment d'attention à la chose appelée amnistie.

« Dans la situation où est la France, protestation absolue, inflexible, éternelle, voilà pour moi le devoir.

« Fidèle à l'engagement que j'ai pris vis-à-vis de ma conscience, je partagerai jusqu'au bout l'exil de la liberté. Quand la liberté rentrera, je rentrerai [1]. »

Sans doute cette décision est due en grande partie à l'immense vanité de Victor Hugo : il se voyait obligé de rester fidèle à l'engagement qu'il avait pris vis-à-vis de lui-même par le vers fameux :

Et, s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là;

il voulait continuer à offrir à l'admiration du monde cette antithèse vivante, si profitable à sa gloire, du bandit sur son trône et du proscrit sur son rocher. Mais il serait injuste de ne pas reconnaître, dans une résolution qui, en somme, devait coûter beaucoup à l'exilé, une véritable grandeur. Il protestait éternellement, par un acte sans cesse renouvelé, et dont l'effet moral devait être immense, contre le gouvernement qui s'était emparé de sa patrie par un crime; et il refusait de s'avilir par les compromissions inévitables, ou tout au moins par le silence auquel il serait contraint s'il rentrait en France.

III

Désormais il sera donc, et il restera jusqu'au bout, l'exilé volontaire. Ce n'est pas qu'il n'en ressente parfois quelque mélancolie; il l'avoue dans une lettre à Mme Rattazzi du 1er janvier 1869 [2] : « Je suis lié et con-

1. *Pendant l'Exil*, p. 233.
2. *Correspondance*, t. II, p. 331.

damné par mon propre vers.... Quelle chose sombre parfois que le devoir! Je l'ai écrit :

Et, s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là! »

Mais il ne faut point s'y tromper. Hugo n'éprouve pas de remords de s'être ainsi lui-même muré dans l'exil; sa résolution est inébranlable, et, au besoin, il recommencerait. En septembre 1869, au moment où, sous un régime plus libéral, les républicains pouvaient de nouveau élever la voix et voyaient leurs chances renaître, sollicité par Félix Pyat de revenir combattre l'Empire en France même, il refuse de rien changer à sa décision. Pourtant, à mesure que les années s'écoulent, le calme et la sérénité dont il avait fait preuve depuis son arrivée à Guernesey, vont sans cesse augmentant. Sur l'histoire de sa vie pendant cette période, il n'y a rien à dire. Il vient de temps en temps sur le continent : il fait une excursion en Zélande, plusieurs voyages à Bruxelles; une fois il va jusqu'à Lausanne, pour y présider le Congrès de la Paix de 1869. Les dernières années de son exil sont attristées par deux deuils cruels : la mort du fils aîné de Charles Hugo, en mars 1868, et la mort presque subite, à Bruxelles, de Mme Victor Hugo, le 27 août 1868. A part ces événements, sa vie est paisible, on pourrait même dire monotone. Il commence à envisager son exil comme durable, comme éternel peut-être, et il s'y habitue avec une résignation un peu mélancolique. « A ce point de la vie où je suis arrivé, écrit-il à un groupe de jeunes poètes qui lui avaient envoyé une adresse, on voit de près la fin, c'est-à-dire l'infini. Quand elle est si proche, la sortie de la terre ne laisse guère place dans notre esprit qu'aux préoccupations sévères. Pourtant, avant ce mélancolique départ dont je fais les préparatifs dans ma solitude, il m'est précieux de recevoir votre

lettre éloquente, qui me fait rêver une rentrée parmi vous et m'en donne l'illusion, douce ressemblance du couchant avec l'aurore. Vous me souhaitez la bienvenue, à moi qui m'apprêtais au grand adieu. Merci. Je suis l'absent du devoir, et ma résolution est inébranlable, mais mon cœur est avec vous [1]. »

Est-ce à dire que ses convictions perdent rien de leur énergie? Non, à coup sûr; mais elles se dépouillent de leur violence première. Au commencement de son exil, sous le choc encore récent des événements de Décembre, il n'avait qu'une seule pensée, une pensée de haine personnelle et implacable contre les hommes de l'Empire. Puis la fureur du premier moment s'était apaisée dans la solitude et le calme de la nature. « Mon dix-neuvième hiver d'exil commence, écrit-il en 1869 à son fils Charles. Je ne m'en plains pas. A Guernesey, l'hiver n'est qu'une longue tourmente. Pour une âme indignée et calme, c'est un bon voisinage que cet océan en plein équilibre quoique en pleine tempête, et rien n'est fortifiant comme ce spectacle de la colère majestueuse [2]. » Les quatre premières années de Guernesey avaient été pour lui une période de recueillement fécond. Tandis qu'en face de la nature il se mettait à réfléchir au mystère des choses et aux destinées de l'humanité, et semblait presque se détacher de la politique, sa haine mûrissait, sa pensée s'élargissait. Son indignation étroite, quoique généreuse, contre les hommes et les choses de l'Empire, devint une grande pitié pour toutes les misères de l'humanité, un sentiment de révolte contre toutes les oppressions et toutes les iniquités sociales. C'est alors que se forma et que se fixa dans son esprit

1. 22 juillet 1867, *Pendant l'Exil*, p. 406.
2. *Pendant l'Exil*, p. 488.

un système plus ou moins vague d'utopies humanitaires et révolutionnaires. Très habilement il choisit le moment où, après l'amnistie, il était grandi par l'éloignement, par l'apaisement qui s'était fait autour de son nom, par la majesté de son rôle d'exilé volontaire et de protestataire irréductible, pour exposer ce système dans des œuvres littéraires qui eurent un universel retentissement. Ce fut là la troisième inspiration de l'exil, et peut-être la plus féconde. On l'entrevoit déjà à la fin de *la Légende des Siècles*, mais elle apparaît surtout dans *les Misérables*.

Les Misérables eurent un succès extraordinaire, auquel contribua beaucoup la façon dont ils furent lancés : ils parurent, du 3 avril au 30 juin 1862, en même temps à la librairie internationale Lacroix et Verbœckhoven, à Bruxelles, et dans toutes les grandes villes d'Europe. Sans doute les fondements des théories sociales d'Hugo sont des plus chancelants : il a pris ses idées aux systèmes plus ou moins utopiques de nombreux révolutionnaires de 1848, sans les avoir toujours très bien digérés; tout se résout en dernière analyse en une antithèse entre le forçat ou la prostituée pleins de vertu et d'abnégation, et la société égoïste et criminelle; enfin, le roman vaut surtout par ses épisodes émouvants et dramatiques. Victor Hugo n'en sut pas moins, par le prestige de son génie, donner à ses contemporains l'illusion qu'il avait apporté des vues neuves et profondes sur la question sociale; et c'est surtout depuis l'apparition des *Misérables* que sa gloire devint universelle, et qu'il commença à exercer une grande influence sur l'Europe entière.

Désormais il va dogmatiser et vaticiner de plus en plus, et non pas seulement sur les questions politiques et sociales. Il saisit l'occasion du centenaire du grand tragique anglais pour écrire, en 1864, un *William Shak-*

speare, dans lequel il parle à peine du poète, et qui n'est en réalité qu'un prétexte à nous exposer ses idées sur la philosophie de la littérature. Elles ne sont d'ailleurs pas beaucoup plus solides que ses théories sociales; Hugo voit toute l'évolution littéraire symbolisée par quatorze grands hommes, qu'il choisit de façon que l'on puisse reconnaître en chacun d'eux quelques traits de son propre génie; il prend les choses par leur petit côté, et les juge sur leurs caractères les plus superficiels; mais il semble que, moins ses théories ont de valeur réelle, plus il éprouve le besoin de leur donner une forme tranchante et grandiloquente.

Après les *Chansons des Rues et des Bois* (octobre 1865), composées de pièces légères, souvent charmantes, malgré des longueurs et des traits de mauvais goût, et qui furent comme un délassement dans sa carrière littéraire, il nous donne de nouveau deux romans sociaux, *les Travailleurs de la Mer* (mars 1866) et *l'Homme qui rit* (mai 1869). *Les Travailleurs de la Mer* ne sont encore qu'à moitié un livre à thèse, bien que l'auteur, à en croire sa préface, ait voulu nous montrer les effets de l'anankè, de la fatalité. « Un triple anankè pèse sur nous, dit-il, l'anankè des dogmes, l'anankè des lois, l'anankè des choses »; et c'est ici l'anankè des choses qu'il aurait prétendu nous dépeindre. Mais en réalité *les Travailleurs de la Mer* sont surtout un roman, dont le sujet est beau, véritablement émouvant, et malheureusement gâté par des digressions énormes et par un insupportable pédantisme. Au contraire, avec *l'Homme qui rit*, dont la donnée et les personnages sont également invraisemblables, nous revenons tout à fait à la thèse philosophique et sociale, ou plutôt à l'éternelle antithèse entre une aristocratie dont les dehors élégants masquent toutes les turpitudes et tous les crimes,

et les humbles, les misérables, le bateleur difforme, pleins de dévouement et de grandeur d'âme. La philosophie en est d'ailleurs bien inférieure encore à celle des *Misérables*, et tombe souvent dans la puérilité.

Tout en écrivant ces livres, Hugo n'avait pas abandonné son œuvre politique. Trois de ses ouvrages qui datent de cette époque sont en réalité des ouvrages de polémique. C'est d'abord le *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, publié en 1863, écrit par Mme Victor Hugo, mais où le poète lui-même avait pris une part beaucoup plus considérable qu'il ne veut bien le dire : c'est une véritable autobiographie apologétique qu'il fit d'ailleurs entrer dans l'édition définitive de ses œuvres. Puis, en 1867, à l'occasion de l'Exposition internationale, il écrit pour le *Paris-Guide* une préface intitulé *Paris*, où il exalte cette ville, tête et flambeau de l'humanité, où il esquisse encore une espèce de philosophie de l'histoire dans laquelle il peint le passé sous les couleurs les plus sombres, et nous donne une vision apocalyptique de l'avenir, de la fin des guerres, de la République universelle. Enfin, en novembre 1867, il publie le poème de *Mentana*, où il glorifie la campagne de Garibaldi contre l'armée pontificale et française. Ces écrits font la transition entre l'œuvre proprement littéraire d'Hugo et son œuvre proprement polémique.

IV

Celle-ci est, elle aussi, très importante. En effet, après l'amnistie, Hugo rentre dans la vie politique dont il semblait presque s'être retiré, et, au milieu de son immense production littéraire, il trouve encore le temps de prononcer des discours, d'écrire des lettres, de publier

des manifestes innombrables sur toute sorte de sujets. Ils offrent d'ailleurs le même caractère général que ses livres de cette époque : on y trouve plus d'idées générales, et moins d'attaques personnelles, qu'avant 1855. Sans doute, au moment du plébiscite de 1870, il renouvelle, avec moins de violence dans les termes, sa fameuse *Déclaration à propos de l'Empire* de 1852. « On nous invite, dit-il, à voter ceci : le perfectionnement d'un crime. » Et il conseille de voter *Non*. Il finit en ces termes, qui rappellent tout à fait ses manifestes des premiers temps de l'exil : « Du reste, si l'auteur du coup d'État tient absolument à nous adresser une question à nous, peuple, nous ne lui reconnaissons que le droit de nous faire celle-ci :

« Dois-je quitter les Tuileries pour la Conciergerie et
« me mettre à la disposition de la justice?

NAPOLÉON. »

« Oui.

VICTOR HUGO[1]. »

Mais Victor Hugo ne parle plus ici, comme en 1852, de charger son fusil et d'attendre l'heure; il sent que l'Empire n'est pas aussi facile à ébranler qu'il le croyait d'abord, et il n'est plus partisan de la méthode violente. Dans une lettre du 12 octobre 1869 à Louis Jourdan, rédacteur du *Siècle*, tout en affirmant que, le jour où il conseillera une insurrection, il y sera, il se défend d'avoir recommandé une manifestation populaire, et dit qu'il ne faut donner au pouvoir aucun prétexte à employer la force contre le droit[2]. D'autre part les rigueurs de l'Empire à son égard s'adoucissent. Pendant l'Exposition de 1867, on autorise la reprise de ses

1. *Pendant l'Exil*, p. 532-534.
2. *Actes et Paroles*, p. 475 et suiv.

drames; *Hernani* est joué de juin à décembre 1867, et le sera encore les années suivantes; *Ruy Blas* n'est interdit qu'au dernier moment, à la suite de la publication du violent poème de *Mentana*, et par crainte de manifestations tumultueuses; *Lucrèce Borgia* reparaît encore sur la scène en 1870. Un véritable apaisement se fait donc; désormais, dans ses manifestes, comme dans ses romans et ses poèmes, Hugo cherche à élargir les questions, à ne plus tout subordonner au renversement de Napoléon III, et à faire de la République, de la Révolution, du socialisme même, la base d'une grande politique générale. Cherchons donc comment il conçoit cette politique, d'après ses *Actes et Paroles*.

Une idée à laquelle il tient, qui n'est pas de lui, mais qu'il prétend avoir le premier émise à l'Assemblée législative en 1851[1], c'est celle de la paix universelle, de la République internationale, des États-Unis d'Europe; rêve généreux, que partageaient alors les plus éminents esprits en France et à l'étranger. Victor Hugo, en général, en croit la réalisation assez prochaine, après une dernière guerre nécessaire pour abattre la tyrannie (entendez le second Empire). Il conçoit d'ailleurs cette république européenne sous une forme française, avec Paris pour centre : « O France, s'écrie-t-il à la fin de *Paris*, ô France, adieu! tu es trop grande pour n'être qu'une patrie.... Tu es si grande que voilà que tu ne vas plus être. Tu ne seras plus France, tu seras Humanité, tu ne seras plus nation, tu seras ubiquité. Tu es destinée à te dissoudre tout entière en rayonnement, et rien n'est auguste à cette heure comme l'effacement visible de la frontière.... Subis ton élargissement

1. Lettre à Paul Meurice, du 1er septembre 1870 (*Correspondance*, t. II, p. 347).

fatal et sublime, ô ma patrie, et de même qu'Athènes est devenue la Grèce, de même que Rome est devenue la chrétienté, toi, France, deviens le monde. » Il a même l'illusion tenace. Le 2 août 1870, au moment des premiers engagements de la guerre franco-allemande, il ne renonce encore à aucune de ses espérances; mais le vieux bonapartiste, le vieil apôtre de la conquête et de la propagande semble se réveiller en lui; et il écrit à d'Alton-Shée que sans doute il faut arrêter cette guerre, mais que la France doit annexer la rive gauche du Rhin pour faire contrepoids au groupe allemand dans le futur Parlement européen, et pour imposer l'usage de la langue française : l'emploi de la langue allemande équivaudrait à un retard de trois cents ans[1]. Le 1er septembre, la veille de Sedan, dans une lettre à Paul Meurice[2], il espère encore que la fin des guerres sortira de cette guerre, que la France « fera son œuvre, la République continentale, puis s'y dissoudra ». Mais il sent que la réalisation de son idéal est plus lointaine qu'il ne pensait, et que, nouveau Moïse, il ne verra pas la terre promise.

Mais quel sera, d'une façon plus précise, le programme de cette République internationale en qui il a toujours eu cette foi aveugle et touchante? Hugo, certes, en a un à lui offrir, mais qui n'est pas bien neuf ni bien original; c'est un curieux mélange de vagues généralités, et de détails minutieux, parfois saugrenus. Passe encore quand il ne cherche pas trop à préciser, comme lorsqu'il dit, au Congrès de la Paix de Lausanne : « Le socialisme est vaste et non étroit. Il s'adresse à tout le problème humain. Il embrasse la conception sociale tout entière.

1. *Correspondance*, t. II, p. 343.
2. *Ibid.*, t. II, p. 347.

En même temps qu'il pose l'importante question du travail et du salaire, il proclame l'inviolabilité de la vie humaine, l'abolition du meurtre sous toutes ses formes, la résorption de la pénalité par l'éducation, merveilleux problème résolu. Il proclame l'enseignement gratuit et obligatoire. Il proclame le droit de la femme, cette égale de l'homme. Il proclame le droit de l'enfant, cette responsabilité de l'homme. Il proclame enfin la souveraineté de l'individu, qui est identique à la liberté[1]. » Voilà qui reste prudemment dans de vagues généralités. Mais dans d'autres manifestes, dans ses discours aux banquets anniversaires de la Révolution de février en 1854, en 1855 surtout, dans *Paris*, il ne s'en tient pas là, et il fait, quand il veut peindre l'humanité idéale, un amalgame bizarre et déconcertant de toute sorte de choses, depuis l'abolition de la peine de mort jusqu'à l'empoissonnement des fleuves et à l'égout-engrais, en passant par la France capable de nourrir deux cent cinquante millions d'hommes, et par le Parlement-Institut. On dirait un mélange des programmes électoraux les plus divers, depuis les plus vastes et les plus utopiques, jusqu'à ceux qui s'occupent des intérêts les plus matériels et les plus restreints.

Il y a cependant, dans tout ce fatras, deux ou trois idées auxquelles Hugo tient plus particulièrement, et sur lesquelles il insiste assez souvent. C'est d'abord l'affranchissement des peuples. Il préside des banquets, prononce des discours, écrit des lettres en faveur de l'unité italienne, dès 1856, puis, cette unité une fois à peu près achevée, en faveur des revendications garibaldiennes; en faveur des Polonais révoltés contre la Russie, des Crétois soulevés contre les Turcs, des Espagnols qui veulent

1. *Pendant l'Exil*, p. 470.

établir la République, des Porto-Riciens et des Cubains insurgés; en faveur de l'abolition de l'esclavage aux États-Unis, puis dans les colonies espagnoles. Il n'hésite même pas, en 1863, à répondre à un appel des Mexicains de Puebla : il comprend que si ce sont les Français qui combattent au Mexique, la campagne n'est pas faite dans l'intérêt de la France, et qu'ainsi son patriotisme ne lui fait pas un devoir d'abdiquer la liberté de ses jugements. « Ce n'est pas la France, dit-il, qui vous fait la guerre, c'est l'Empire.... Visez cet homme à la tête, que la liberté soit le projectile.... Vaillants hommes du Mexique, résistez.... Je suis avec vous, et je vous apporte, vainqueurs, ma fraternité de citoyen, vaincus, ma fraternité de proscrit[1]. » Ce sont là, dira-t-on, bien des paroles; mais certaines d'entre elles ont aussi un résultat pratique. Il intervient, en juillet 1868, pour la mise en liberté de Gustave Flourens menacé par le gouvernement grec à cause de sa participation à l'insurrection candiote, et Flourens lui écrit pour le remercier du succès de sa démarche. Par des appels publiés dans les journaux anglais et belges, comme celui du 26 mai 1856 pour la cause de l'Italie une et républicaine; par des discours comme celui de Jersey, du 18 juin 1860, où il patronne une souscription en faveur de Garibaldi, il contribue au succès de la propagande faite pour les entreprises de Mazzini et de Garibaldi; et peut-être ses rapports avec ces deux hommes ont-ils été plus étroits et plus féconds encore qu'on ne pense.

Enfin il est un sujet sur lequel Victor Hugo revient à chaque instant, et avec une insistance particulière : c'est l'abolition de la peine de mort. Depuis qu'il avait écrit *le Dernier jour d'un condamné*, la peine de mort

1. *Pendant l'Exil*, p. 327.

était en quelque sorte sa chose; et c'était un trop beau domaine à exploiter pour qu'il voulût le laisser perdre. Il est permis de ne pas attacher à cette question toute l'importance philosophique et religieuse que lui donne Hugo, lorsqu'il dit par exemple : « Si vous êtes croyant, comment osez-vous jeter une immortalité à l'éternité? Si vous ne l'êtes pas, comment osez-vous jeter une âme au néant? » Il n'en faut pas moins reconnaître au poète le mérite d'avoir mené une campagne énergique et persistante pour cette idée généreuse; et, sur ce terrain, ses paroles sont vraiment des actes, et des actes souvent couronnés de succès. Tantôt ce sont des interventions particulières en faveur de tel ou tel individu. Le 10 janvier 1854, de Jersey, il sollicite la grâce d'un condamné à mort de Guernesey, Tapner; après trois sursis, Tapner est pendu; mais la lettre d'Hugo, publiée au Canada, sauve la vie d'un assassin nommé Julien. Le 2 décembre 1859, il écrit aux Américains une très belle lettre en faveur de John Brown. Le 21 janvier 1862, il demande la grâce de neuf hommes condamnés à Charleroi : sept d'entre eux sont graciés. Parfois Hugo semble perdre tout espoir en voyant les peuples civilisés se refuser obstinément à détruire cette pénalité barbare. Sollicité de parler en faveur d'un italien, Polioni, condamné à mort à Londres, il répond le 12 février 1865 par une lettre très découragée où il reconnaît son impuissance. En 1866, à Jersey, on va exécuter un assassin nommé Bradley; de Bruxelles où il est alors, Hugo écrit, le 27 juillet 1866, qu'il considère comme presque inutile une intervention partielle en faveur d'un individu, en présence des atrocités qui se perpètrent dans l'Europe entière : Bradley est en effet pendu. Victor Hugo est plus heureux l'année suivante : le 28 mai 1867, il adresse « à l'Angleterre », pour demander la vie d'un certain

nombre de fénians condamnés à mort, une lettre cette fois très courtoise et très respectueuse, et les fénians sont sauvés. Il avait, par son manifeste aux habitants de Puebla, acquis le droit de se faire écouter des Mexicains : il en profite pour solliciter la grâce de Maximilien dans une lettre vraiment belle, malgré le ton déclamatoire dont il ne saura jamais se défaire (20 juin 1867); dès le lendemain les journaux anglais la publient, l'ambassadeur d'Autriche à Londres télégraphie à Juarez que Victor Hugo demande la grâce de Maximilien, mais la dépêche arrive trop tard.

A côté de ces démarches particulières en faveur de tel ou tel condamné, Victor Hugo intervient souvent pour l'abolition de la peine de mort elle-même. Il réclame cette réforme dans un grand nombre de manifestes, et certains d'entre eux eurent un but pratique et immédiat. En 1862 la Constituante genevoise avait voté en première délibération une constitution où la peine capitale était maintenue; sur la demande d'un membre de l'église réformée, M. Bost, Victor Hugo, pour faire modifier cette décision en seconde lecture, écrivit le 17 novembre une longue lettre qui malheureusement arriva trop tard; il en appela alors au referendum populaire, et, en effet, après une vive campagne radicale au cours de laquelle la lettre de Victor Hugo fut imprimée en brochure, le peuple rejeta le projet de constitution, et un nouveau texte fut élaboré qui abolissait la peine de mort.

C'est donc sur ce point que l'action d'Hugo fut le plus heureuse et le plus souvent couronnée de succès. Sur le terrain proprement social, malgré ses belles déclamations humanitaires, il ne fit à peu près rien; il dépensait plus volontiers ses paroles que son argent; son avarice est bien connue et a été souvent raillée. Il faut noter cependant une œuvre assez généreuse et qui donna

de bons résultats : ces dîners d'enfants pauvres qu'il créa dès 1862, et qui furent ensuite imités en Angleterre, à Londres surtout, où l'institution prit bientôt un grand développement, puisqu'elle secourait six mille enfants en 1866, trente mille en 1867, cent quinze mille en 1868[1]. Mais aussi il faut voir comme Hugo en est fier; sans doute il se défend avec une feinte modestie d'en être le seul créateur; mais, sous prétexte de faire de la propagande pour l'œuvre, il ne cesse d'en parler très haut à chaque instant.

V

Grâce à son attitude, grâce à ses livres, grâce surtout à cette propagande incessante, Victor Hugo acquiert bientôt une grande autorité, et, si peu personnelles et si peu solides que soient ses théories politiques et sociales, il devient l'un des chefs reconnus du parti républicain et révolutionnaire international. De toutes parts, on fait appel à lui. On le consulte sur la politique intérieure : on l'interroge sur la conduite qu'il convient de tenir au moment du plébiscite; Félix Pyat le presse de rentrer en France pour combattre le bon combat; Louis Jourdan, dans le *Siècle*, lui attribue la responsabilité de l'organisation d'une manifestation populaire; le *Rappel* publie une longue lettre de lui en tête de son premier numéro. A l'étranger, Mazzini, Garibaldi lui demandent de prononcer des discours pour lancer leurs souscriptions, de faire de la propagande pour leur cause; les Mexicains de Puebla se réclament de lui, dans

1. *Pendant l'Exil*, p. 446. Hugo donne ces chiffres d'après les rapports de la présidente de l'œuvre à Londres, lady Thompson, qui lui attribue tout l'honneur de cette institution.

un journal où ils écrivent : « La meilleure France est avec nous; vous avez Napoléon, nous avons Victor Hugo »; en 1863 Alexandre Herzen sollicite de lui une parole pour la Pologne; en 1867, en 1869 le président du comité crétois fait appel à lui; en 1868, les républicains espagnols le prient de leur donner son avis sur la suppression de l'esclavage. Surtout on s'adresse sans cesse à lui pour l'abolition de la peine capitale. A l'occasion de la condamnation à mort, à Charleroi, de neuf accusés, les journaux belges publient des vers qu'ils lui attribuent quoiqu'ils ne soient pas de lui, et qu'il ne désavoue pas. Dans l'affaire Bradley, le procureur de la reine lui-même conseille à M. Asseline d'écrire à Victor Hugo, alors à Bruxelles, pour solliciter son intervention [1]. Les femmes des Fénians condamnés font appel à lui. Un meeting abolitionniste qui se tient à Milan en février 1865 se place sous son patronage. Les radicaux de Genève lui demandent d'écrire à la Constituante, puis au peuple, pour faire rapporter la décision qui maintenait la peine de mort dans la constitution. Quand cette pénalité est abolie en Portugal, un noble portugais lui envoie une lettre enthousiaste où il lui attribue tout l'honneur de cette réforme. En 1863, le ministre de la Colombie en personne lui fait part de la nouvelle loi de ce pays qui supprimait la peine de mort. C'est à lui que les membres du Congrès de la Paix de Lausanne offrent la présidence; Victor Hugo, qui se trouvait alors à Bruxelles, commence par s'excuser, mais, sur la vive insistance du Congrès, il se décide à s'y rendre, et y prononce des discours où il est question plus encore de révolution et de socialisme que de paix.

En un mot, vers la fin de son exil, Victor Hugo est

1. Asseline, *Victor Hugo intime*, ch. VIII.

l'objet du respect et de l'admiration de tous les peuples. Lui qui, en 1855, avait été expulsé de Jersey dans les conditions que l'on sait, au milieu des injures et des violences d'une population exaspérée, il y est rappelé cinq ans plus tard pour parler en faveur de Garibaldi, et accueilli avec enthousiasme. Dans un voyage qu'il fait en Zélande, il est bientôt reconnu, et son excursion devient une promenade triomphale. Sans cesse les écrivains, les journalistes, la jeunesse des écoles, se tournent vers lui comme vers un conseiller et un maître. Dès 1856, nous trouvons, dans sa Correspondance, une lettre de remerciements en réponse à une adresse d'étudiants. Mais c'est surtout depuis l'apparition des *Misérables* que nous le voyons recevoir en foule ces hommages. Le 16 septembre 1862, les éditeurs Lacroix et Verbœckhoven offrirent à Bruxelles, en l'honneur de ce livre, un banquet qui réunit un grand nombre d'hommes éminents. Hugo était assis entre deux des personnages les plus considérables de la Belgique, le bourgmestre de Bruxelles et le président de la Chambre des Représentants. Des toasts furent portés, tant par des écrivains comme Théodore de Banville, que par des membres de la presse française et étrangère, M. Nefftzer, directeur du *Temps*, M. Bérardi, directeur de l'*Indépendance Belge*, et enfin par un Italien et un Espagnol, au nom des nationalités défendues par Victor Hugo [1]. En 1865, Victor Hugo est invité à participer à un Congrès d'étudiants tenu à Bruxelles; obligé de quitter la Belgique, il s'excuse par une lettre émue. En 1867, à l'occasion de la reprise d'*Hernani*, de jeunes poètes, dont plusieurs sont devenus célèbres aujourd'hui, lui envoient une adresse enthou-

1. Le récit de ce banquet, ainsi que les toasts qui y ont été prononcés, nous a été transmis dans un petit livre enthousiaste de M. Gustave Frédérix, *Souvenir du banquet offert à Victor Hugo.*

siaste, à laquelle il répond par une lettre attendrie et mélancolique. Hugo se rend bien compte de tout ce que le temps, l'éloignement et sa solitude grandiose peuvent ajouter à sa popularité et au rayonnement qui se fait autour de son nom. C'est pour cela qu'en 1869 il ne se laisse pas décider à revenir en France. Félix Pyat avait raison de lui dire qu'on ne pouvait porter des coups mortels à l'Empire que de près; mais Victor Hugo n'avait pas moins raison de résister à ses instances. Dans sa réponse à Pyat, il n'indique pas le vrai motif de son refus; mais il est facile de le deviner. Il sent qu'en France il ne sera plus qu'un combattant comme un autre, moins utile qu'un autre peut-être, parce qu'à son âge et dans sa situation il est certains risques auxquels il ne voudra pas s'exposer; il voit que l'action qu'il exerce est toute morale, et qu'elle acquiert une grandeur particulière par la majesté de l'exil. Et il calcule juste : il suffit, pour s'en convaincre, de comparer le respect et l'admiration universels dont il est alors entouré, aux haines et aux attaques violentes auxquelles il sera en butte lorsque, après 1870, il sera rentré dans la mêlée des partis.

Cependant la guerre de 1870 éclate. Victor Hugo, bien qu'il eût, peu auparavant, manifesté une vague inquiétude de voir la Prusse trop puissante et sans contrepoids, ne doute pas un instant du succès de la France; et alors il croit pouvoir réserver une partie de sa sympathie aux Allemands, qui, en somme, sont, à ses yeux, victimes comme lui-même de Napoléon III. Il écrit un appel aux femmes de Guernesey pour leur demander de faire de la charpie qu'elles enverront en quantité égale aux deux combattants. « Cette guerre, leur dit-il, n'est ni une guerre de liberté, ni une guerre de devoir,

c'est une guerre de caprice. Deux peuples vont s'entre-tuer pour le plaisir de deux princes[1]. » Nous avons vu, dans la lettre qu'il écrivait le 2 août à d'Alton-Shee, combien ses illusions étaient persistantes. Mais les événements se précipitent, les défaites commencent. Victor Hugo veut se rapprocher de la France, et se rend à Bruxelles, pour se tenir prêt à rentrer à Paris au premier événement. Un moment il a eu l'idée de revenir s'enrôler comme garde national, il a même demandé son passeport à la légation de France[2]; mais il se ravise. Le 26 août il écrit à Paul Meurice[3] que la France court soit à un Iéna, soit à un Rosbach : « La France a droit à la victoire. L'Empire a droit à la chute. Qui Dieu va-t-il choisir? » En cas de défaite, il viendra aussitôt en France faire son devoir; mais en cas de victoire, il prévoit un nouveau coup d'État et retournera alors dans son exil. Le 1er septembre, à la veille de Sedan, dans cette lettre encore pleine de chimériques espérances où il croit toujours que la fin des guerres sortira de la guerre présente, il dit : « Je ne veux aller à Paris que pour un seul cas et pour une seule œuvre, héroïque celle-là, Paris appelant la Révolution à son secours[4]. » De nouveau, comme au premier jour, il est décidé à ne revenir qu'après la chute de l'Empire. D'ailleurs il ne devait pas attendre longtemps : le 4 septembre l'Empire s'effondrait, après le désastre de Sedan; le 5 septembre au soir, au milieu d'une foule enthousiaste, Victor Hugo était à Paris.

1. *Pendant l'Exil*, p. 535.
2. Lettre à Paul Meurice, du 19 août (*Correspondance*, t. II, p. 344).
3. *Correspondance*, t. II, p. 346.
4. *Ibid.*, t. II, p. 347.

CHAPITRE XVII

L'INSPIRATION SATIRIQUE

On a coutume, dans la classification des genres littéraires, de rattacher la satire à la comédie : toutes deux, assure-t-on, visent à corriger les mœurs. Ce rapprochement est très légitime s'il s'agit uniquement de la satire classique. Celle-ci en effet semble bien plus un sermon en vers ou une épître morale que le jaillissement irrésistible d'une poésie vengeresse, et son allure prosaïque la rend toute voisine des représentations morales du théâtre comique. Mais est-ce là toute la satire? Au lieu de la froide production d'un esprit trop assagi, désireux de répandre autour de lui sa sagesse, ne peut-elle pas être le cri d'une âme qui vibre au spectacle des tares humaines? La satire véritable trouve son origine dans la *sensibilité* de son auteur; car le « moi » du poète se caractérise aussi bien par ses haines que par ses sympathies; il déteste autant qu'il aime; il s'exprime par des satires aussi bien que par des hymnes. Il y a donc une affinité d'origine entre la satire et le lyrisme on peut même dire, sans forcer les mots, que l'une n'est qu'une variété de l'autre. La satire représente le lyrisme en tant que haineux.

Il suffirait, pour s'en convaincre, de jeter un rapide coup d'œil sur l'histoire de la littérature. En France même, à côté de la satire rampante d'un Vauquelin de la Fresnaye ou d'un Boileau, nous avons les invectives passionnées d'Agrippa d'Aubigné et les éclats éloquents de Ronsard dans ses *Discours*. L'Italie nous offre la *Divine Comédie* dont on ne saurait dire avec certitude si Dante dans l'exécution de cette grandiose épopée fut davantage soutenu et inspiré par quelque élan vengeur ou par un souffle lyrique : la frénésie visionnaire du poète confond ici et entremêle tous les genres. Byron, chez les Anglais, ne nous a-t-il point donné dans *Don Juan* une œuvre complexe où parmi les sentiments intimes qui débordent violemment de son âme, il y a une place, et une grande place, réservée à l'expression des haines de l'auteur? Personne n'y est oublié, ni les rivaux, ni même les libraires qui semblaient comploter contre le succès du poète. Ainsi, chez nous et autour de nous, aux époques les plus diverses, c'est un phénomène général que la parenté du lyrisme et de la satire; ces deux formes poétiques se confondent si bien qu'il est souvent impossible de les distinguer.

A l'époque du romantisme, en ce temps où chaque poète, s'émancipant des règles classiques, prétendait affranchir sa personne de toute contrainte et étaler ses plus intimes sentiments, la satire en France trouva, grâce à Hugo, sa nature véritable, qui est d'être lyrique; et, à mesure qu'elle devenait plus résolûment lyrique, elle convenait mieux à un poète dont l'originalité principale fut, à ce qu'il semble, d'être dans un état perpétuel de lyrisme. Hugo et la satire étaient faits l'un pour l'autre.

Aussi, lorsqu'en 1852 parurent *les Châtiments*, l'émo-

tion et l'admiration devant cet immense mouvement de colère furent sans limite, mais la surprise assurément resta médiocre. On attendait ce livre, et nul n'avait le droit de s'étonner de voir Hugo se déchaîner de la sorte. Je ne veux point dire seulement que, étant données les convictions ardemment démocratiques de Hugo, étant donnés son exil et les souffrances qu'il endurait du fait de Bonaparte, il était donc naturel que le poète crachât son mépris à la face du tyran. J'entends que, si Hugo révélait par ses *Châtiments* une face jusque-là voilée de son talent, du moins la révélation ne fut pas inattendue et bien des indices avaient permis déjà de la pressentir. Car il ne serait point difficile de trouver dans les œuvres antérieures de Hugo, dans *les Chants du Crépuscule* ou dans *les Rayons et les Ombres*, bon nombre de pièces dont l'inspiration et les allures sont déjà proprement satiriques. Le poète lui-même s'en rendait compte et il sentait bien où l'entraînait la nature particulière de son talent :

Alors, oh! je maudis, dans leur cour, dans leur antre,
Ces rois dont les chevaux ont du sang jusqu'au ventre.
Je sens que le poète est leur juge! je sens
Que la muse indignée, avec ces poings puissants,
Peut, comme au pilori, les lier sur leur trône....
Oh! la muse se doit aux peuples sans défense.
J'oublie alors l'amour, la famille, l'enfance,
Et les nobles chansons, et le loisir serein,
Et j'ajoute à ma lyre une corde d'airain!
(*Les Feuilles d'Automne*, « Amis, un dernier mot! » fin.)

Cette *corde d'airain* vibre à plusieurs reprises dans le théâtre même de Hugo. *Marion Delorme*, *Marie Tudor*, *Ruy Blas* sont autant de satires sociales, et à les écrire l'audace ou l'ambition du poète furent grandes, s'il s'en est pris au fondement même et aux usages les mieux établis de notre société. A la vérité, en publiant

le recueil exclusivement satirique des *Châtiments*, Hugo se bornait à mettre au jour des tendances jusque-là renfermées ou du moins contenues en lui-même. Il n'y avait point rupture, pas même solution de continuité dans l'évolution de son génie. Il est bon par conséquent de rappeler brièvement ici des traits qui, déjà notés dans l'étude de sa vie ou de ses œuvres, permettaient de prévoir en lui le satirique.

Il fut conduit d'abord vers la satire par la *ténacité de ses rancunes*. Toujours et partout, dans la gestion de ses intérêts matériels comme dans la nuance qu'il donnait à ses écrits, nous l'avons vu préoccupé de quelque question de personne. Il fut incapable de s'aliéner de lui-même. Naïvement égoïste, démesurément orgueilleux, il était sensible à la moindre des piqûres, et sa mémoire n'oubliait aucune des blessures qu'il avait reçues. Il est curieux de noter le très petit nombre d'amis qu'il a réunis autour de lui. Des disciples se groupèrent sous sa protection et lui rendirent un culte, mais des compagnons, de même âge et de même condition que lui, sut-il en associer un seul à son existence? Réussit-il, comme le firent Lamartine, Musset ou Vigny, à se faire apprécier, aimer, défendre par quelque camarade privilégié devant lequel il aurait mis à nu sa conscience? En réalité, au fond de lui, couvait un éternel ressentiment, mal dissimulé par des affectations de belle humeur, par des gestes de bonhomie trop souvent combinés en vue de la galerie. Comment n'aurait-il pas mis un jour au service de ses rancunes l'admirable instrument de vengeance que lui fournissait sa virtuosité de poète?

Cette publicité donnée à ses rancunes devait en certaines circonstances le servir auprès du public. Comment Hugo aurait-il résisté à une considération de ce

genre? *Le souci de l'actualité*, voilà en effet le second trait qui l'acheminait vers la satire. Par désir de popularité, par souci de rester en contact avec l'opinion, il a multiplié dans son œuvre les pièces de circonstance, il a transposé l'événement du jour sur le mode lyrique. N'est-il pas plus facile, — et plus habile auprès d'un public naturellement gouailleur, — tout en racontant le fait du moment, de le tourner en ridicule et de se déchaîner contre lui, au lieu de le célébrer et de l'exalter? L'imprécation, la raillerie, la malédiction ne fournissent-elles pas des thèmes magnifiques à l'inspiration du poète?

Il développera ces thèmes avec d'autant plus d'aisance que ses aspirations seront plus ardentes. *La violence des opinions*, c'est en troisième lieu par où Hugo se trouvait apte à la satire. Il a sur ce point dépassé Voltaire, lequel n'avait suivi son siècle qu'avec prudence, sans craindre parfois la lenteur. Il est allé, lui, partout où l'a entraîné la foule et, dans la foule, l'élément le plus passionné. De là vient le caractère de ses opinions politiques, religieuses, philosophiques : elles furent inconstantes et irraisonnées, extrêmes surtout, comme celles du peuple. Il tendait par cette pente vers la poésie satirique ou mieux encore vers la poésie révolutionnaire. Contre quiconque menaçait lui ou les siens d'un joug même doré, il lança magnifiquement l'anathème. L'ardeur de ses convictions voulait à toute occasion s'épancher en un flot de poésie.

Ténacité des rancunes, souci de l'actualité, violence des opinions, voilà ce qui prédisposait Hugo à la satire. Reste à savoir pourquoi ces dispositions se manifestèrent au temps même où nous les voyons apparaître, ni plus tôt, ni plus tard. Il ne suffit point ici d'invoquer le coup d'État, ni la rude secousse que Hugo éprouva par la déception d'ambitions politiques lon-



guement caressées. Ces faits en quelque sorte extérieurs agirent profondément sur lui, mais ils ne révèlent pas le mouvement intime de sa pensée. Il semble plus vrai de dire que, délivré par l'exil de toutes les contraintes qu'il avait impatiemment endurées, Hugo sur son rocher anglo-normand retrouva sa propre nature. Jusque-là, averti par le contact quotidien du monde, entravé par le souci de sa réputation et par quelque crainte du ridicule, il avait réprimé la fougue de sa prodigieuse imagination. Maintenant, au contraire, il n'a plus rien à ménager : il peut se montrer tout entier. Finies à cette heure les affectations de dandy ou de gentilhomme! L'instinct qui le poussait vers la satire, avait été jusque-là refoulé par intérêt, prudence ou sagesse; désormais Hugo lui donne libre cours; c'est lui qui anime sa plume. Et il lui dicta *les Châtiments*.

Nous voilà enfin introduits auprès de ce livre; nous en connaissons la genèse. Il faut à présent le saisir corps à corps et définir si possible l'inspiration satirique de Hugo.

Feuilletez du bout des doigts *les Châtiments*. Cet examen sommaire suffit pour révéler la diversité et la variété des pièces qui composent le recueil. Voyez d'abord quelques pièces en majestueux alexandrins, qui font songer à la satire classique d'un Boileau; puis voici des odes et voici des chansons, voici des quatrains lyriques dans leur succession régulière; voici de petites épopées, voici enfin au début et à la fin deux pièces, — *Nox* et *Lux*, — qui semblent des visions d'apocalypse. Les titres donnent la même impression de richesse infinie : les réflexions de « Un bon bourgeois dans sa maison » voisinent avec les « Querelles du sérail »; à côté d'une pièce sur « les Grands Corps de l'État »

se trouve le « Chant de ceux qui s'en vont sur mer »; il est question de « l'Égout de Rome » et, très peu après, de « Patria ».... Pourtant si, après avoir rapidement parcouru le volume, vous en faites une lecture plus attentive, vous vous apercevrez que ces poésies si dissemblables ne forment point un amalgame incohérent. Il y a une unité dans ce livre, l'unité d'*intention*, et c'est celle que le titre nous fait prévoir. Toutes ces pièces se tiennent en ce que toutes sont un châtiment, toutes visent à punir.

Seulement il y a bien des manières de châtier. Depuis le père qui réprime par une taloche les grogneries d'un bambin, jusqu'au juge qui, au nom de la loi immuable, édicte des sentences impersonnelles, il y a une foule de châtiments très divers. Le poète du moins, quoiqu'il n'ait d'autres armes que sa plume, peut dans ses vengeances s'y prendre de plusieurs façons.

Tout d'abord il s'attaque directement, immédiatement à son ennemi; il n'a recours à aucun intermédiaire, mais il injurie, il invective, il tâche d'imprimer sur son adversaire le fer rouge de sa poésie. Sa haine est si vigoureuse qu'elle n'a besoin d'aucun secours, mais d'un seul élan elle atteint son objet. C'est ici la *satire proprement satirique*.

En second lieu, le poète peut châtier par l'explosion et l'expression des sentiments violents que les actes ou les paroles de son adversaire ont suscités en lui. Il y a une force de châtiment dans les souffrances et les révoltes du satirique au contact de son ennemi. Il suffit qu'il étale ou exhale son indignation pour que par contrecoup le coupable soit éclaboussé et atteint. La satire dans ce cas se nomme *satire lyrique*.

Enfin, le poète châtie encore par la confrontation ou la comparaison du coupable avec les héros de l'histoire

ou plus généralement avec tous ceux dont la réputation rayonne d'un incomparable éclat. Il y a ici une évocation du Passé. La voix du poète devient la voix de l'Humanité. Tout s'anime, tout vit, tout ressuscite, tout palpite. La satire, cette fois, est de la *satire épique.*

Voilà bien l'originalité des *Châtiments.* Dans ce livre unique la satire, sans cesser d'être elle-même, est en même temps ou tour à tour lyrique et épique. Satire, lyrisme et épopée, nous y trouvons réunies ces trois formes dans lesquelles s'épancha le génie de Hugo. La satire est trop étroite pour retenir l'inspiration débordante de Hugo : elle se hausse au lyrisme pour être digne de lui, et le lyrisme par une vision qui s'objective, devient épopée.

Je voudrais tour à tour étudier ces trois moments de l'inspiration qui dicta à Hugo *les Châtiments.*

I

Examinons en premier lieu la satire proprement satirique. Elle s'exprime spontanément, par les moyens les plus simples, sans chercher — comme l'on dit — midi à quatorze heures. Un homme — prince ou simple citoyen — a fait déborder par une faute ou un crime la haine du poète. Cette haine se traduira aussitôt sous une forme violente et brutale. Mais toute traduction suppose un instrument de traduction ; l'œuvre littéraire même la plus immédiate a ses procédés. Quels sont ici ceux de Hugo?

C'est d'abord l'*injure.* Nul plus que lui n'était apte à en user, car la richesse et l'exubérance de sa rhétorique le servaient sur ce point admirablement. La fécondité de

l'invention verbale, l'abondance des effets de style, voilà qui facilitait pour lui cette sorte de mise en scène un peu théâtrale que réclame l'injure pour produire tout son effet. Il ne suffit pas de proférer un gros mot; il faut encore le mettre en valeur et lui donner toute sa portée par un encadrement approprié. Si l'injure est le plus immédiat des procédés de satire, ce n'en est peut-être pas le plus simple. Victor Hugo ne fut pas gêné sur ce point par les complications possibles; au contraire, il semble bien que plus il put se diluer ou s'étaler, plus il se trouva à l'aise. Voyez par exemple cette riche accumulation d'injures :

Et, quand je dis faquin! l'écho répondra : sire!
Quoi! ce royal croquant, ce maraud couronné,
Qui, d'un boulet de quatre à la cheville orné,
Devrait dans un ponton pourrir à fond de cale,
Cette altesse en ruolz, ce prince en chrysocale,
Se fait devant la France, horrible, ensanglanté,
Donner de l'empereur et de la majesté. (P. 142.) [1]

Faquin, croquant, maraud, forçat, pourriture de ponton, altesse en ruolz, etc., ce sont autant de qualificatifs qui s'accumulent sur Bonaparte. Tout cela en six vers! le résultat est coquet.

Parfois les épithètes s'enchaînent les unes les autres. Des cascades d'injures se forment et grossissent qui éclaboussent tout l'entourage de Bonaparte :

O Ducos le gascon, ô Rouher l'auvergnat,
Et vous, juifs, Fould Shylock, Sibour Iscariote,
Toi Parieu, toi Bertrand, horreur du patriote,
Bauchart, bourreau douceâtre et proscripteur plaintif,
Baroche, dont le nom n'est plus qu'un vomitif,
O valets solennels, ô majestueux fourbes! (P. 156.)

Dans un morceau pareil on ne sait qu'admirer le plus, la vigueur du stigmate appliqué à chacun ou le rebon-

1. Édit. *ne varietur*, in-8°.

dissement jamais affaibli de l'injure. Évidemment, Hugo n'était plus ici l'être réfléchi et maître de soi que nous avons coutume de supposer chez un homme. Il ne s'appartenait plus, mais il cédait à un entraînement étrange, que nous ne retrouvons guère, hors de lui, que chez Rabelais et peut-être chez Saint-Simon : il était irrésistiblement emporté par l'afflux des mots qui se pressaient sous sa plume. Un immense courant verbal le ballottait, sans même qu'il songeât à résister.

Sa rhétorique alors se déchaînait; et dans le maniement de l'injure il fut admirablement servi par ses procédés habituels de style, la *répétition* et l'*énumération*. Je ne crois pas que dans son œuvre entière il se soit plus souvent répété que dans ce recueil. Ce sont toujours les mêmes insultés qui défilent devant nous et ce sont toujours les mêmes insultes qui leur sont accolées. Si l'on avait la patience de dresser un dictionnaire des *Châtiments*, on serait étonné du résultat obtenu : le vocabulaire assurément se révélerait très riche, mais il faudrait de nombreuses colonnes pour enregistrer à la suite de certains mots grossiers la série complète des exemples. — Quant aux énumérations, elles sont si fréquentes que je me ferais scrupule d'en ajouter une encore à toutes celles dont Hugo accable le lecteur; je ne les passerai donc pas en revue. Il suffira d'emprunter à l'une des pièces les plus connues quelques strophes où nous sont présentées toutes les variétés du malfaiteur.

Aujourd'hui c'est la ville où toute honte échoue.
Là quiconque est abject, horrible et malfaisant,
Quiconque un jour plongea son honneur dans la boue,
    Noya son âme dans le sang,

Là, le faux monnayeur pris la main sur sa forge,
L'homme du faux serment et l'homme du faux poids,
Le brigand qui s'embusque et qui saute à la gorge
    Des passants, la nuit, dans les bois,

Là, quand l'heure a sonné, cette heure nécessaire,
Toujours, quoi qu'il ait fait pour fuir, quoi qu'il ait dit,
Le pirate hideux, le voleur, le faussaire,
Le parricide, le bandit,
Qu'il sorte d'un palais, ou qu'il sorte d'un bouge,
Vient, et trouve une main, froide comme un verrou,
Qui sur le dos lui jette une casaque rouge,
Et lui met un carcan au cou.
(« *Toulon* », p. 43.)

Y aurait-il par hasard quelque catégorie de bandit qu'Hugo aurait négligée? Il se peut, car la perversité humaine est infinie. Le seul regret de Hugo devait être de ne pouvoir point égaler le détail de sa poésie à la variété de nos crimes. Il rêvait assurément d'une énumération qui aurait épuisé la matière.

Mais les énumérations et les répétitions se trouvent à foison dans toutes les œuvres d'Hugo et, si elles ont pu aisément dans *les Châtiments* se transformer en armes de combat, du moins elles ne sont nullement limitées au domaine de la satire. Voici au contraire quelques procédés de style qui ne trouvent guère leur emploi que dans l'injure.

Parmi eux il faut placer en premier lieu l'emploi de mots populaires ou même populaciers. Car il y a des mots sales, comme il y en a de nobles; il y en a qui traînent dans les ruisseaux où la canaille seule a coutume de les ramasser pour s'en servir. Victor Hugo, dont la poésie dépouillait alors toute allure hautaine ou apocalyptique, a fait comme la canaille; pour salir son adversaire, il lui a lancé à la tête toutes les ordures du langage. Voici donc Bonaparte

Qui, traître, après avoir crocheté le destin,
Filouta les droits populaires. (P. 198.)

Et voici encore les faits et gestes de quelques tartuffes :

. . . . Ces *crapules*
Font des signes de croix et jurent par les saints. (P. 202.)

Peut-être la dignité de la poésie est-elle par là compromise. Mais, en regard de cet inconvénient douteux, on voit bien tout ce que la satire par ces expressions énergiques a gagné de verdeur et de précision. C'est la tradition même de la littérature satirique du moyen âge qu'Hugo reprenait ainsi.

L'argot ne suffit-il pas à traduire toutes les haines du poète? Il faudra donc que celui-ci se constitue à lui-même son vocabulaire. La création de mots, voilà, en effet, ce qui, outre l'emploi des mots populaires, donne au style satirique de Hugo une saveur propre. Par exemple le poète nous parle de

Sibour et ses sermons, Troplong et ses troplongues. (P. 160.)

L'allure de ce mot, la façon même dont il affecte nos organes, constituent déjà un blâme à l'adresse de celui auquel il s'applique. Hugo l'a compris mieux que nul autre parce qu'il avait coutume de considérer les mots d'abord en tant que sons et d'après la sensation auditive qu'ils nous procurent. Résolu à tirer parti de tout, il a eu grand soin de ne pas négliger le secours qu'il pouvait obtenir de là pour l'injure.

Il n'est que juste de noter encore quels effets Hugo a obtenus de la comparaison ou de la métaphore aux dépens de ses ennemis. Non point que la comparaison puisse être considerée comme un procédé de style propre à la satire, mais Hugo en a fait un usage tel qu'elle a pris dans *les Châtiments* une allure spéciale. La comparaison permet à la poésie de tout ennoblir et de tout embellir; elle élève l'homme, malgré ses attaches grossières, jusqu'aux hauteurs azurées d'un ciel toujours pur, elle l'agrandit, l'exalte, le magnifie. Mais la comparaison permet aussi de tout enlaidir ou avilir. Tout dépend du terme de comparaison que l'on choisit,

et Hugo dans ses *Châtiments* n'a jamais regardé que vers ce que l'univers renferme de plus bas et de plus grossier. Ainsi il nous parle de « *cuver* le malheur » ou « d'une gorge qui exhale l'affreux *hoquet* du sang » (p. 127). Ailleurs, sans faire de comparaison en forme et sans même prononcer le mot significatif, Hugo insinue que Bonaparte est arrivé en France comme un ballot; et ce développement par allusion finit sur ce vers :

> Dieu qui t'a mis au coche, écrit sur toi : « Fragile! » (P. 176.)

La comparaison se nuance ici d'une cruelle ironie. Mais, directes ou détournées, toujours les comparaisons d'Hugo dans *les Châtiments* sont injurieuses, parce qu'elles sont tirées de ce qu'il y a dans la nature de rampant ou de matériel.

On voit donc comment, selon quels procédés et avec quelle aisance Hugo a manié l'injure. Reste à voir ce que vaut littérairement cet amas d'épithètes grossières.

On peut remarquer d'abord que Victor Hugo insulte comme il décrit : pour le plaisir, — sans qu'on voie sur le moment la raison de ces insultes. Un mot en appelle un autre, une injure entraîne une seconde injure, une grossièreté veut être accompagnée. Il est impossible, même avec beaucoup de bonne volonté, de trouver une raison, j'entends : une raison avouable, à cette crue toujours montante de poésie fangeuse. Car écraser un ennemi sous une masse de gros mots comme sous autant de pavés, ce n'a jamais été le moyen de l'amender, de lui faire sentir l'odieux de sa faute et de l'inciter désormais à la sagesse : Victor Hugo n'a point l'excuse d'avoir voulu moraliser. Tant d'insultes ne sont accumulées que parce qu'elles sont des insultes et parce que Hugo en rêve le plus possible : voilà tout.

De plus, ces injures ont le défaut de s'attaquer aux petits côtés de la victime qu'elles ont choisie : elles s'en prennent à des gestes ou des manies. Mais de la satire politique ne peut-on pas exiger autre chose? Ne doit-elle pas dénoncer dans l'homme d'État ce qui présente un intérêt durable et peut frapper ou émouvoir d'autres personnes que les contemporains? Dire de M. de Morny qu'il courait les filles, cela au fond ne signifie rien. Évidemment, M. de Morny ne fut pas chaste et je n'entreprendrai point de défendre sa vertu : des coulisses de l'Opéra il s'élève encore trop de bruits qui troubleraient la netteté de mes affirmations. Mais enfin, qui donc ici, j'entends : en ce bas monde, qui donc est chaste? Victor Hugo le fut-il? Songe-t-on à lui en faire un reproche? Il était amusant pour les contemporains d'Hugo de jouir de la grimace de M. de Morny, lorsqu'il s'entendait appliquer publiquement par le poète quelqu'une de ces épithètes que dans l'intimité il était peut-être fier de mériter. Mais nous, oublieux de M. de Morny, étrangers déjà à la société et aux mœurs de son époque, nous ne sentons point le piquant de ces adjectifs malsonnants que Victor Hugo lui accole. Les injures d'Hugo sont trop particulières pour intéresser la postérité.

En même temps que trop particulières, elles sont mal fondées le plus souvent ou du moins insuffisamment caractéristiques. Hugo était totalement dénué du sens psychologique; il n'a pas su atteindre dans chaque individu le fond même et l'élément particulier de son caractère. La satire doit viser le même but qu'atteint la caricature dans l'art du dessin : elle doit rechercher le trait significatif sur lequel il suffit d'attirer l'attention pour qu'aussitôt ce trait devienne typique et

marque l'individu de son signe propre. Hugo a échoué dans cette tâche : il n'a point su faire ressortir l'originalité d'un Bonaparte dans le crime. Toutes les victimes qu'il avait choisies, ont été blessées ; aucune n'a été atteinte à l'endroit où la blessure aurait été mortelle.

Telle nous apparaît l'*injure* dans *les Châtiments*. Elle donne le ton à ce recueil, elle en constitue la trame serrée. Sur ce point Voltaire seul, dans ses démêlés avec les Fréron ou les Nonotte, avait devancé Hugo; mais il se peut bien qu'Hugo ait surpassé son devancier. Pourtant Hugo ne se contenta point d'insulter, et l'injure ne lui suffit point pour réaliser son dessein satirique. Il recourut encore à l'*antithèse*.

Opposition et contraste, voilà le fond du génie d'Hugo. Mais dans *les Châtiments* l'antithèse prend sous sa plume une valeur particulière. Il s'agit pour lui de rabaisser un homme jusqu'au dernier degré d'avilissement. Eh bien! à ce nain il faut opposer un géant, il faut établir entre eux un parallèle perpétuel. il faut sans cesse présenter ce diptyque aux regards du lecteur. Or l'histoire ici servait admirablement Hugo. Les deux Napoléon, « Napoléon le grand » et « Napoléon le petit », voilà le fond du livre, voilà ce qui en constitue le soutien et presque le pivot : sans cela, le recueil n'existerait pas. On a souvent noté qu'Hugo percevait les couleurs moins bien que les reliefs : il a ressenti avec une vivacité inouïe la différence de niveau qui séparait ces deux souverains. L'intérêt et la vie dans *les Châtiments* naissent du perpétuel jeu de bascule qu'il établit entre eux.

Jamais la richesse de son inspiration ne se révéla avec tant d'éclat; pour courber le neveu aux pieds de

l'oncle, il a déployé sans ménagement toutes les ressources de son art. Dans les iambes de « la Reculade » le contraste éclate à force de fougue passionnée; dans la chanson « Petit, petit » il perce au travers d'une ironie piquante. Ailleurs, dans cette entrevue avec Abd-el-Kader qui est bien à sa manière une nouvelle « *Orientale* », toute la lumière et toutes les couleurs du désert éclairent cette antithèse. Dans l'*Expiation* elle ressort avec une vigueur inouïe par les prodiges d'une imagination qui dépasse l'humanité et embrasse l'univers entier. Bref, Hugo a transposé dans tous les tons ce thème fondamental de son recueil.

Qu'il y ait quelque remords dans cette insistance qu'a mise Hugo à humilier le successeur devant l'ancêtre, c'est ce qu'il serait difficile de nier. Personne n'ignorait à cette époque, — et Hugo moins que personne, — que le mouvement d'enthousiasme populaire d'où était sorti le second Empire, avait été en grande partie créé, en tout cas entretenu et surexcité par la complicité de quelques poètes. Une légende napoléonienne avait été constituée : Hugo et Béranger en étaient surtout responsables. Après le coup d'État de Décembre, Hugo ne commit point la faute de brûler ce qu'il avait adoré et d'englober dans sa haine la dynastie entière; au contraire, sentant qu'il avait peut-être besoin d'une justification, il la voulut éclatante; il renchérit donc sur ce qu'il avait naguère écrit, il porta encore plus haut celui auquel il avait déjà prodigué tant de louanges, mais ce fut désormais aux dépens du neveu.

Cette antithèse qui est la source même de toute inspiration dans *les Châtiments*, se retrouve dans les moindres détails de chaque pièce. La poésie si justement célèbre intitulée *Toulon* est bâtie entièrement sur

une opposition entre Toulon assiégée, que Bonaparte reprit sur les Anglais, et Toulon asservie où le prince de coup d'État emprisonne dans les bagnes ses glorieuses victimes. Héroïsme et lâcheté, noblesse et bassesse, Napoléon Ier et Napoléon III, que de strophes, que de vers où ces deux termes se font pendant! Voilà l'arme dont Hugo porta le plus de coups.

Il ne négligea point cependant les secours que l'*ironie* a coutume de prêter à la satire. Car si l'ironie consiste le plus souvent à exprimer une idée par antiphrase, c'est-à-dire sous le vêtement qui conviendrait à l'idée exactement contraire, elle constitue pour le satirique une source intarissable de variété et d'imprévu. Elle lui permet de changer d'allure et, au lieu de nous accabler d'une invective dont la persistance ferait suspecter la sincérité, il peut, grâce à elle, entremêler les excès de la louange aux excès de l'injure. Voici par exemple Hugo qui célèbre les plus vils des brigands comme pour un exploit héroïque : plus les compliments décernés par le poète seront excessifs, et par conséquent plus immérités, mieux ressortira l'effroyable lâcheté de ceux auxquels ils s'adressent :

Oui, gloire à ceux d'hier : ils se mettent cent mille,
Sabres nus, vingt contre un, sans crainte, et par la ville
S'en vont, tambours battants.
A mitraille! leur feu brille, l'obusier tonne,
Victoire! ils ont tué, carrefour Tiquetonne,
Un enfant de sept ans!

Ceux-ci sont des héros qui n'ont pas peur des femmes!
Ils tirent sans pâlir, gloire à ces grandes âmes!
Sur les passants tremblants.
On voit, quand dans Paris leur troupe se promène,
Aux fers de leurs chevaux de la cervelle humaine,
Avec des cheveux blancs.

(« *A l'obéissance passive* », p. 116.)

Rien ne contribue davantage à l'impression d'effroi suscitée en nous par *les Châtiments* que l'ambiguïté sinistre de pareils passages.

L'ironie diffuse dans le recueil se traduit à certains moments par quelques procédés dont il importe de signaler les principaux.

C'est d'abord la transposition, par l'expression, d'idées ou de faits dans un ordre plus vulgaire : on leur fait subir ainsi une sorte de déchéance ou de dégradation. Lorsque le poète nous dépeint « le tas des dévots », il nous assure que

> Ils écrivent à Dieu comme à leur intendant...
> Ils cachettent leur lettre immonde avec l'hostie. (P. 48.)

Dieu assimilé à un intendant, l'hostie réduite à n'être plus qu'un pain à cacheter, ce sont autant de confusions que le poète cherche à établir entre le monde divin et les vulgarités de notre vie. Cette variété de l'ironie se traduit sous sa forme la plus simple par l'emploi du substantif en apposition, comme dans cette expression : « la marmite budget ». Nous saisissons ici le procédé dans toute sa nudité : il a pris la rigidité d'un schème.

Parfois, la raillerie de Hugo est plus directe : elle fait moins de frais et se borne à nous représenter quelque adversaire dans un emploi ou dans un rôle qu'il est manifestement incapable de remplir. Ainsi tous les partisans de Bonaparte montent à l'assaut des lois,

> Gorgés, payés, repus, joyeux, fous de colère,
> Sonnant la charge, avec Maupas pour vexillaire
> Et Veuillot pour clairon. (P. 117.)

Non, Maupas ne fut pas un « vexillaire », ni Veuillot un « clairon ». Mais de l'un et de l'autre Hugo, par cette simple épithète, nous dessine une silhouette plaisante :

nous les apercevons un instant dans la posture guerrière où il a voulu les placer, et par le contraste avec leur existence habituelle le ridicule éclate.

Enfin, Hugo dans ses *Châtiments* a souvent usé du sarcasme. Les vers abondent qui résument tout un développement et où se condense en une brève formule toute l'amertume de Hugo. Il fait un bref tableau des exactions de Bonaparte et de son élévation progressive vers le trône; puis il conclut par cette sèche constatation :

C'est ainsi qu'un filou devient homme d'État! (P. 134.)

Et un peu plus loin (p. 135) il résume un développement sur le coup d'État :

Ce crime a trois degrés, parjure, meurtre et vol.

En exagérant le sarcasme, en le poussant vers ses limites extrêmes, Hugo a abouti à d'étranges raccourcis d'expression : il a associé et mêlé des images qui hurlent d'être ensemble. Il importe, à ce propos, de bien distinguer ces raccourcis d'expression d'avec les métaphores : ils ont besoin, eux, d'être préparés, tandis que les métaphores sont spontanées et d'autant meilleures que plus imprévues. Bonaparte, nous dit Hugo, se repaît de débauches après s'être repu de crimes : ces courtisanes, en compagnie desquelles il soupe, sont entretenues avec l'argent qu'il a volé par de lâches assassinats, et lorsqu'elles se gorgent de mets délicats,

Dans le festin qu'égaie un lustre à mille branches,
Chacune, en souriant, de ses belles dents blanches,
Mange un enfant vivant! (P. 166.)

La cérémonie du couronnement de ce même Bonaparte apparaît au poète comme une noce gigantesque; c'est bien un mariage que l'on célèbre ainsi;

La France épouse l'assassin! (P. 172.)

On voit par ces exemples à quels effets de grandeur sinistre aboutit Hugo en abrégeant ainsi sa pensée et en la frappant pour ainsi dire en médaille.

Si l'on voulait essayer de caractériser d'un mot l'ironie pourtant si variée que Hugo déploie dans ses *Châtiments*, on pourrait dire qu'elle fut cruelle et même sanglante. Il n'y a point ici d'enjouement ni de belle humeur : Victor Hugo cingla à toute volée, et les marques que laissèrent ses coups de lanière, pénétrèrent profondément.

En résumé, l'*injure*, l'*antithèse*, l'*ironie*, ce sont les trois armes dont Hugo a le plus souvent usé dans ses *Châtiments*. C'est par elles qu'il a attaqué, sinon terrassé, Bonaparte. Mais ce sont des armes toutes artificielles : au fond il n'y a rien là que de la rhétorique, une rhétorique puissante, mais un peu tendue. Il se pourrait que dans *les Châtiments* la partie proprement satirique se réduisît à un éclat de grandiloquence magnifique.

II

J'ai indiqué que le grand mérite d'Hugo, lorsqu'il aborda la satire, fut de ne point mettre la bride à son lyrisme, mais au contraire de s'épandre tout entier dans ses satires comme il avait fait déjà dans ses recueils purement lyriques. De quelle manière devait se réaliser cet envahissement du lyrisme dans la satire, c'est ce qu'il a bien marqué dans une pièce fameuse des *Quatre Vents de l'Esprit* :

La satire à présent, chant où se mêle un cri,
Bouche de fer d'où sort un sanglot attendri,
N'est plus ce qu'elle était jadis dans notre enfance....

Marquis ou médecins, une caste, un métier,
Ce n'est plus là son champ; il lui faut l'homme entier.
Elle poursuit l'infâme et non le ridicule....
Elle vole à travers l'ombre et les catastrophes,
Grande et pâle, au milieu d'un ouragan de strophes;
Elle crie à sa meute effrayante : Courons!...
Il lui faut, pour gronder et planer largement,
Tout le peuple sous elle, âpre, vaste, écumant;
Ce n'est que sur la mer que le vent est à l'aise....
(*Quatre Vents de l'Esprit*, t. I, p. 27-29-30.)

Nous voilà donc fixés : par le lyrisme la satire est devenue chez Hugo un genre tout à fait nouveau. Comment donc se manifeste ce lyrisme?

C'est d'abord par l'*émotion* qui déborde de chaque poésie, de chaque vers et presque de chaque mot du recueil. Il importe ici de rendre hommage à la conviction émouvante, à la sincérité profonde dont Hugo témoigne à chaque instant. Je ne connais point de haine plus violemment ressentie que celle qu'il éprouve contre Bonaparte; son être entier en est ébranlé; le nom même du tyran, son image à peine entrevue suffisent à le faire tressaillir. Si parfois le poète nous a confié qu'il sentait revivre en lui la Muse Indignation, nous pouvons croire que ce n'était pas seulement une figure de rhétorique.

Agité de sentiments si violents, Hugo n'eut point le loisir de méditer longuement et d'inclure dans ses vers tout un système social. Il ressemble aussi peu que possible à un prêcheur ou à un doctrinaire. Son émotion l'a dispensé d'avoir des idées. Lorsque d'aventure il se mêle de nous exposer des vues politiques, on ne sait ce qu'il y faut le plus admirer, de leur incertitude ou de leur banalité. Veut-il prouver que personne, pas même le peuple dans sa souveraineté, n'a le droit d'établir en France la tyrannie? Il n'apporte à l'appui de sa thèse qu'une série de métaphores, qui ne sauraient en aucun

cas passer pour des raisons [1]. — Quant aux prédictions qu'il a parfois proférées touchant la destinée de la France, l'avenir s'est chargé de les démentir cruellement : dans la pièce finale des *Châtiments*, comme il venait d'apprendre l'imminence d'une guerre franco-russe, il annonce pompeusement que l'Empire, n'étant fondé que sur la lâcheté, va crouler au premier éclat des canons; il n'avait pas compris que l'Empire, au contraire, ne pouvait vivre que par la guerre, que la dictature, pour se faire supporter, a besoin de circonstances troublées et que, pour assurer au neveu le patronage de l'oncle toujours victorieux, il fallait à tout prix des victoires. A défaut d'une doctrine bien arrêtée qui aurait pu paraître déplacée chez un poète, Hugo n'a même pas eu cette perspicacité et ce sens politique qui aide tout citoyen réfléchi à se guider dans le dédale des affaires publiques.

Si Victor Hugo a manqué d'idées politiques profondes et nettes, il fut du moins soutenu par un certain nombre de tendances. Il aspire à un idéal assez vague, qui se résume en quelques affirmations très simples. Il ne formule même pas ces affirmations sous forme dogmatique, mais sa pensée revient sans cesse à quelques thèmes essentiels : « Dieu », — « l'humanité », — « le mal dans le monde », — « le crime tôt ou tard puni ». Il ne lui en a pas fallu davantage pour s'exciter. Il a coloré ces principes nébuleux de toute la richesse de sa sensibilité, il les a animés plus qu'il ne les a définis, mais la griserie qu'il ressentit à leur contact, fut magnifique. Et voilà à quoi se réduit toute la moelle de ce livre.

L'émoi qui pénètre le poète, le persuade de l'importance de la tâche qu'il accomplit. Il a une mission sacrée

1. Voir p. 143-144.

à remplir, et, lorsqu'il poursuit Bonaparte de ses invectives, il ne satisfait pas seulement une vengeance particulière, mais il remplit une fonction publique, il a conscience d'être le traducteur du sentiment général. Les jugements qu'il porte sur le crime et le criminel du 2 décembre, sont prononcés pour l'éternité au nom de l'éternelle justice [1].

Cette sorte de sacerdoce, Hugo l'accepte avec joie, car « ceux qui vivent, ce sont ceux qui luttent ». Il n'ignore point à quels dangers il s'expose; il sait comment le gouvernement fait régner la conspiration du silence, il connaît la veulerie de ces bourgeois qui, tout en jugeant au fond Bonaparte presque aussi sévèrement que lui, se soumettent sans résistance à sa tyrannie et justifient par de honteux sophismes leur acquiescement tacite [2]. Seul il a le courage de parler, d'exprimer et de hurler son mépris. Il ne faiblira pas et tiendra jusqu'au bout ce rôle de vengeur public.

Tel est l'épanouissement suprême auquel atteignit son émotion satirique. On voit par là comment, sans cesser d'être personnelle, la satire étend en tous sens sa portée. L'émotion de Hugo est si large, si compréhensive qu'elle embrasse l'humanité entière. A chaque instant, dans toutes les pièces, des formules révèlent tout à coup et expriment ces thèmes généraux sur lesquels le poète s'est ému. Hugo devient vraiment l'interprète de l'humanité.

Mais il prétendit aussi traduire les impressions de la nature elle-même et associer l'univers entier à son dessein vengeur. *L'intervention de la nature* dans *les Châtiments*, voilà en second lieu par où le livre nous semble lyrique.

1. Voir p. 137.
2. Voir la pièce : « *Un bon bourgeois dans sa maison* ».

Il ne se pouvait point qu'Hugo, exposé sur son rocher à toutes les caresses et à toutes les fureurs de l'Océan, n'accordât point ici à la nature, et surtout à la mer, une place qu'elle occupait déjà dans les écrits de sa jeunesse. La pièce de *Nox* qui ouvre le recueil, contient une longue invective contre cette mer complaisante et trompeuse qui traîne sur son eau mouvante,

> Parmi les vents et les écueils,
> Vers Cayenne aux fosses profondes,
> Ces noirs pontons qui sur tes ondes
> Passent comme de grands cercueils! (P. 30.)

C'est une accusation de complicité que le poète soutient ici contre elle. Une fois encore, il reprochera à la mer sa noirceur : un chasse-marée, la nuit, par une tempête effroyable, se brise sur les écueils de Jersey, et l'esprit du poète est alors ramené vers cette autre catastrophe, le naufrage de la France. D'ordinaire, le spectacle de la mer, ce tête-à-tête perpétuel de lui et d'elle, calme Hugo et apaise son âme ulcérée plutôt qu'elle ne la surexcite; la brise parfumée qui vient du large, chasse d'autour de lui l'odeur du sang et les soupirs des victimes :

> Oh! laissez! laissez-moi m'enfuir sur le rivage!
> Laissez-moi respirer l'odeur du flot sauvage!
> Jersey rit, terre libre. . . . .

Il arrive pourtant que la nature, devenue consciente, ressente, elle aussi, l'horreur des crimes de Bonaparte; sa réprobation silencieuse vient au secours de l'indignation du poète :

> O soleil, ô face divine,
> Fleurs sauvages de la ravine,
> Grottes où l'on entend des voix,
> Parfums que sous l'herbe on devine,
> O ronces farouches des bois,
> . . . .
> . . . .

O vierge forêt, source pure,
Lac limpide que l'ombre azure,
Eau chaste où le ciel resplendit,
Conscience de la nature,
Que pensez-vous de ce bandit? (P. 103-104.)

Mais, malgré le zèle que le poète déploie pour associer l'univers entier à sa haine, la nature le plus souvent conserve une impassibilité inébranlable. C'est une coutume de tous ceux qui souffrent, de s'adresser à elle comme à la suprême lénificatrice : ils lui demandent un secours contre l'affliction, une vengeance contre leur ennemi. Mais elle n'a garde, malgré tant de sollicitations, de compromettre dans ces entreprises sa majesté hautaine : de même qu'elle laisse l'amant abandonné épuiser toutes les nuances de son deuil amoureux, elle contemple sans émotion le proscrit solitaire, vaincu et morne sur la roche où il a ployé son aile.

Alors, puisque cette nature refuse de se mêler activement à la réprobation dont Hugo enveloppe les tyrans, le poète s'imposera à elle, il la domptera, et il en usera comme d'un thème à variations verbales ou d'une forme à vêtir les idées. Elle n'a point voulu accepter la grande part de collaboration que lui offrait le poète, il la réduira donc malgré elle à servir son dessein; à défaut d'arguments, il lui empruntera des comparaisons :

L'enfant avait reçu deux balles dans la tête....
On pouvait mettre un doigt dans les trous de ses plaies.
Avez-vous vu saigner la mûre dans les haies? (P. 99.)

Ainsi, tandis que la nature considère sans s'en émouvoir et sans s'y associer les fureurs du poète, le poète de son côté fait implacablement collaborer la nature qui s'y refuse, à la réalisation de sa vengeance.

Le lyrisme dans *les Châtiments* ne naît point seulement de l'émotion du poète ou de l'évocation de la

nature, il résulte encore de la forme que revêt ici la satire. Comparez sur ce point *les Châtiments* et *les Contemplations* : vous ne découvrirez aucune différence essentielle, ce sont de part et d'autre les mêmes rythmes, les mêmes procédés de versification. En revanche, vous aurez peine à trouver dans *les Châtiments* une seule satire au sens classique du mot, une seule pièce dont l'allure rappelle les sages tirades moralisatrices de Boileau. Des satires selon cette formule, il y en a dans l'œuvre de Victor Hugo, mais il faut aller les chercher dans le *Conservateur littéraire* où il les publia à ses débuts, *les Vous et les Tu*, l'*Enrôleur politique*, *le Télégraphe*. Ici, c'est à chaque page un jaillissement de strophes lyriques, et on peut même remarquer que Hugo, emporté par son élan, en est venu à créer de véritables symboles lyriques. Voyez par exemple avec quelle richesse et quelle variété il traduit l'idée de la victoire du droit, l'idée du triomphe final de la justice. Tantôt le peuple est le lion du désert au repos, il dort, mais son réveil sera terrible ; — tantôt nous apercevons la citadelle du crime ; ses portes se rompront un jour, et elle s'emplira alors de torches enflammées ; — ailleurs ce sont les abeilles du manteau impérial, les chastes buveuses de rosée qui se rueront sur l'infâme ; — ailleurs encore, nous découvrons les murailles de Jéricho qui se dressent devant nous, mais les trompettes en feront sept fois le tour et la musique des Hébreux fera tomber ces remparts inexpugnables. Voilà bien des façons d'exprimer l'espoir de la revanche. Par la grandeur émouvante de la vision, par l'agrandissement toujours croissant de la scène nous comprenons bien que nous ne sommes pas en présence de simples métaphores : ce sont des *symboles* où s'est exprimé le lyrisme du poète.

Il serait superflu d'insister ici sur la richesse des images ou sur la souplesse de l'invention rythmique qui se montrent à nous dans *les Châtiments*. Il suffit à notre dessein de constater que dans ce recueil de poésies satiriques la forme est partout et essentiellement lyrique.

Ainsi débordement de l'émotion, intervention de la nature, choix de strophes et de formes habituellement étrangères à la satire, voilà comment le lyrisme se manifeste dans la satire de Hugo. Par là *les Châtiments* se rattachent à l'ensemble de son œuvre; ils y tiennent étroitement, ils en font partie intégrante. Par là aussi Hugo a vivifié le genre de la satire, qui se traînait dans les plats sentiers de l'épître moralisatrice. Voilà son mérite éminent.

Mais il a voulu charger la satire de plus de matière encore, et, non content de lui avoir rendu la vie, il a voulu la fixer pour l'éternité. De là l'intervention de l'élément épique.

III

L'épopée n'apparaît que discrètement dans *les Châtiments* : le lyrisme qui a tout envahi, la relègue à l'arrière-plan. Cependant elle y tient fièrement sa place, et même, dans l'*Expiation*, chef-d'œuvre épique du recueil, nous saisissons le passage du lyrisme à l'épopée. Le poète, considérant l'infamie de Louis Bonaparte, songe que l'autre Bonaparte doit souffrir cruellement dans son tombeau de voir sur le trône qu'il couvrit de gloire, un pareil successeur. Par une honte suprême, ce successeur est son neveu! Pourtant, rêve le poète, quelles humiliations Napoléon Ier n'a-t-il point subies de son vivant?

Voyez la retraite de Russie : y eut-il pire catastrophe? Et le poète s'engage de plus en plus dans la vision qui s'offre à lui, de la Russie neigeuse où tombaient nos soldats; il caresse cette vision, il la mûrit :

> C'était un rêve errant dans la brume, un mystère,
> Une procession d'ombres sur le ciel noir. (P. 274.)

Ce rêve prend de la consistance, il devient réel, il existe hors du poète, il s'*objective*; et dès lors le poète s'intéresse à cette vision pour elle-même et parce qu'elle est : nous sommes en plein dans l'épopée.

Ce qu'il y a d'épique dans *les Châtiments*, c'est d'abord la façon même dont Hugo a conçu et construit ce livre. Lisez la table des matières : toutes ces rubriques, « la Société est sauvée », — « l'Ordre est rétabli », — « la Famille est restaurée », — « la Religion est glorifiée », — cette sorte de classification sur la rigueur de laquelle on aurait tort de se faire illusion, montre cependant que Hugo a tenté un *dénombrement* proprement épique de l'humanité. Seulement cette revue est incomplète pour deux raisons : d'une part Hugo ne considère que les hontes ou les tares de l'humanité et se détourne volontairement de ses gloires ou de ses exploits; d'autre part il juge et il décrit du point de vue de son époque, sans essayer, comme il le fera dans *la Légende des Siècles*, de se replacer historiquement dans telle ou telle époque qu'il a choisie. Il n'en reste pas moins que le procédé dont il use, tient de l'épopée bien plus que du lyrisme ou de la satire. Il suffit, pour s'en convaincre, de se reporter à la préface de *la Légende des Siècles* : « Faire apparaître, dans une sorte de miroir sombre et clair, cette grande figure une et multiple, lugubre et rayonnante, fatale et sacrée, l'Homme : voilà de quelle pensée, de quelle ambition, si l'on veut, est sortie *la Légende*

des Siècles ». Supprimez quelques épithètes : « clair, rayonnante, sacrée », et la phrase ainsi diminuée pourra servir d'épigraphe aux *Châtiments* aussi bien qu'à *la Légende des Siècles*. Dans l'un et l'autre recueil, le poète a voulu, pour ainsi dire, faire le tour de l'humanité.

Mais, si dans *les Châtiments* Hugo a limité sa vision au temps présent, il ne s'est point cependant privé de recourir à l'histoire; et par là aussi son recueil prend une allure épique. Toutes les époques, tous les héros sont évoqués pour humilier aujourd'hui devant autrefois et Bonaparte aux pieds de ceux qu'il a l'audace de considérer comme ses devanciers ou ses précurseurs. Mais à ce jeu Hugo s'est comme laissé prendre : il n'a point pu évoquer les temps disparus sans que son imagination débordante communiquât la vie à ce passé qu'on croyait mort, et du moment que les hommes ou les événements de jadis s'animent et ressuscitent par un effort génial du poète, voici que nous abandonnons le lyrisme pour l'épopée. Ce n'est plus Hugo, le débordement de sa personnalité et la confidence de ses haines, que nous saisissons dans le livre; mais ce sont des « tourbillons d'hommes fauves », égarés dans les steppes de Russie, c'est la grande armée s'envolant, comme une paille enflammée, dans le coup de vent de Waterloo, ce sont les soldats de l'an deux, fiers, joyeux, et soufflant dans des cuivres, que nous voyons surgir entre les vers des *Châtiments*. Cette transformation de l'histoire en épopée sera étudiée avec plus de détails à propos de *la Légende des Siècles*; il suffit ici de constater les rapports qui unissent l'une à l'autre.

Enfin, Hugo a réussi à créer dans ses *Châtiments* des personnages vraiment épiques, des personnages en chacun desquels il a résumé les traits d'une multitude

entière. Voici par exemple comment il présente à nous quelques-uns de ces personnages :

La vieille louve Tyrannie,
Fauve et joyeuse s'accroupit.
. . . .
Qui la nourrit? Qui porte à manger à la louve?
C'est l'évêque, c'est le bourreau.
Qui s'allaite à son flanc barbare?
C'est le roi . —
Lazare! Lazare! Lazare!
Lève-toi! (P. 96-97.)

Ces entités : Tyrannie, Église, Peuple (symbolisé par Lazare), sont les trois grandes forces qui règlent d'après Hugo le mouvement de l'humanité. Il ne s'embarrasse pas de complications, mais il prend, pour en faire ses héros, les trois acteurs traditionnels qui agissent sur la vie sociale : Royauté ou Noblesse, Clergé, Tiers-État, sans que peut-être cette hiérarchie trop simple soit tout à fait exacte à son époque; mais il était sûr, en la faisant sienne, d'exprimer le préjugé général et d'être l'interprète exact de la masse.

Autour de ces personnages essentiels il groupe d'autres abstractions personnifiées. Et même, dans quelques vers de la pièce intitulée « Splendeurs », il nous laisse surprendre son procédé de création épique :

. . . . . L'hypocrisie aux yeux bas et dévots
A nom Menjaud, et vend Jésus dans sa chapelle;
On a débaptisé la honte, elle s'appelle
Sibour; la trahison, Maupas. . . . . . (P. 159.)

Ainsi chacun de ces criminels, Menjaud, Sibour ou Maupas, paraît à Hugo incarner en lui un vice. N'est ce point par l'effet d'une conviction identique que l'auteur de la *Chanson de Roland* écrivait ce vers naïf :

Roland est preux, mais Olivier est sage?

Pour le vieux trouvère, Roland était toute vaillance et

Olivier toute sagesse. De même, Hugo a animé l'hypocrisie sous les traits de Menjaud et la honte sous la figure de Sibour. — Les personnages qu'il crée ainsi, vivent véritablement : parfois même de rapides dialogues s'établissent entre eux par brèves répliques d'hémistiche à hémistiche. Ils nous émeuvent à force de simplicité et de grandeur.

Bref, *les Châtiments* ne sont en un sens qu'un prélude à *la Légende des Siècles*. Le dénombrement de l'humanité présente, l'intervention de l'histoire, la création de personnages mythiques, ce sont autant de procédés qui appartiennent au genre épique. Ils contribuent pour leur part à augmenter la richesse de cette trame dont est formé le recueil.

Satire, lyrisme, épopée, — lyrisme qui collabore à la satire et épopée qui vient au secours de la satire, — voilà au total ce que nous offrent *les Châtiments*, et le mélange de ces trois éléments fait de ce recueil un livre unique dans l'œuvre du poète. L'inspiration satirique nous paraît donc remarquable par sa complexité ; elle s'étend en nappe de tous côtés, elle passe par-dessus toutes les cloisons et fait son bien de toute chose. Son domaine, c'est le domaine entier de la poésie.

CHAPITRE XVIII

LE ROMAN SOCIAL AVANT « LES MISÉRABLES »

I

On a déjà eu plusieurs fois occasion de remarquer au cours de cette étude la tendance générale de la littérature romantique vers une action sociale; sensible dès les premières années de la Restauration, comme pourrait en témoigner, par exemple, la Préface des *Odes et Ballades*[1] (1821), ce mouvement ne prit véritablement toute son extension qu'après 1830. Hugo porte au théâtre une inspiration démocratique; par la bouche de ses héros, Hernani, Didier ou Ruy Blas, il fait retentir sur la scène les échos lointains de la politique contemporaine; il dit son fait à la royauté, il crie sa haine à l'aristocratie, il chante l'ennoblissement du peuple; Vigny avec *Chatterton* proteste contre la société qui écrase le poète et comprime les manifestations libres de l'art. Ces idées nouvelles passent du théâtre à la poésie; et Victor Hugo qui a toujours puisé dans le

1. « Il y a deux prétentions dans la publication de ce recueil : l'intention littéraire et l'intention politique. »

milieu où il vivait et dans les circonstances où il écrivait, les éléments de son lyrisme, commence à plaindre les malheureux et à envisager le problème de leur affranchissement futur[1]. Mais plus qu'au théâtre, plus que dans la poésie, cette tendance sociale de la nouvelle école littéraire se réalise dans le roman.

Ce n'était pas la première fois que le roman avait été appelé à porter ainsi la pensée philosophique et à la répandre dans la masse du public : Voltaire avait écrit *Zadig*, *Candide*, *l'Homme aux Quarante écus*, *l'Ingénu*, etc.; Rousseau, *la Nouvelle Héloise*; Diderot, *la Religieuse*, et c'est par de tels livres, plus peut-être que par de subtiles analyses métaphysiques ou de longues dissertations, que les idées morales et religieuses des encyclopédistes ont pu avoir au XVIII[e] siècle une aussi étonnante expansion. Ne sont-ce pas aussi des romans à thèse que *Delphine* et *Corinne*, *Delphine* surtout, où Mme de Staël pose nettement les droits de la femme en matière d'amour et proclame la nécessité de la mettre, sur ce point au moins, en parfaite égalité avec l'homme? *Le Dernier Jour d'un Condamné* de Victor Hugo (1829) n'usait de la forme romanesque qu'autant qu'il en était besoin pour l'agrément de la lecture, et il prétendait être avant tout un pamphlet en faveur de l'abolition de la peine de mort. Enfin le *Stello* d'Alfred de Vigny (1832) vaut infiniment plus par les idées qu'il contient, que par l'intrigue ou par les caractères[2]. Mais il n'y avait là en somme que des tentatives isolées, et point du tout un mouvement général, une tendance véritablement sociale du roman.

1. Ainsi en 1838 « Melancholia » dans *les Contemplations*, liv. III, pièce 2.

2. L'école socialiste chrétienne après 1830 a cherché à attirer à elle l'auteur de *Stello*.

Peu après 1830 est apparu un écrivain qui, frappé vivement, pour des raisons personnelles, de certains vices de la société, a versé toutes ses colères et toutes ses indignations dans le roman : avec George Sand naît la première forme du roman social. A la suite d'infortunes conjugales, celle qui allait être l'auteur d'*Indiana*, vient habiter Paris; elle y subit de fortes influences : elle devient romantique, elle perd les convictions religieuses de son enfance; elle s'exalte; alors elle prend la plume et fait de sa querelle personnelle celle de son sexe entier. Successivement elle se dépeint dans chacun de ses personnages; Indiana, Valentine, Lélia, sont pour ainsi dire les états d'âme amplifiés, exagérés et idéalisés, par lesquels a passé George Sand; et de la bouche de toutes ses héroïnes s'élève, en une même plainte, ce dégoût profond de la réalité et cette irritation contre la société mal faite qui donne à ses livres l'aspect d'œuvres à thèse.

Il est nécessaire d'insister sur le caractère absolument individuel des livres de George Sand; elle-même a protesté à plus d'une reprise dans ses Préfaces contre la trop grande importance morale qu'on pourrait être tenté de leur attribuer. « J'écrivis *Lélia* avec l'intention de l'écrire pour moi seule. Je n'avais aucun système, je n'appartenais à aucune école; je ne songeais presque pas au public.... Je ne croyais nullement qu'il pût m'appartenir d'influencer l'esprit des autres (1854). » *Lélia* a été et reste dans ma pensée un essai poétique. un roman fantasque où les personnages ne sont ni complètement réels... ni complètement allégoriques. » Il suffit, en effet, de parcourir dans l'*Histoire de ma vie*, les pages que George Sand a consacrées à cette période de son existence, pour la voir avouer de bonne grâce qu'elle vivait trop en elle-même, par elle-même et

pour elle-même[1], qu'elle n'avait aucune expérience de la pratique[2], et même que sa « raison était à peine suffisamment développée[3] » pour les graves sujets qu'elle effleurait de sa plume. La seule idée claire en elle était la conception d'un amour idéal et divin, « aspiration sainte de la partie la plus éthérée de notre âme vers l'inconnu[4] », sentiment exceptionnel que l'auteur ne pouvait dépeindre que dans des personnages d'exception : Indiana, Lélia, Valentine.

Ces héroïnes si étrangement individualistes, se sentent naturellement à l'étroit dans la société qui s'oppose à toutes les tendances de leur esprit, à tous les caprices de leur imagination. Indiana, qui aime Raymon, ne peut s'abandonner à son amour pour lui, car elle est mariée et sur elle pèsent les lois du mariage, les préjugés du public, la morale religieuse et légale. Valentine aime un paysan, Bénédict, mais tout s'oppose à la satisfaction de son amour qui viole les distinction de caste et prétend jeter un défi aux traditions les plus respectées dans le milieu auquel elle appartient. Lélia enfin, déçue par l'infortune d'une première passion, essaie de reprendre goût à la vie, mais elle reste incomprise et le monde la repousse à cause de son passé, de son exaltation et de ses idées étranges. Aussi s'élèvent-elles toutes trois contre la société, éternel obstacle à leurs aspirations; et par là les romans où elles paraissent revêtent un caractère social.

L'idée principale, la thèse essentielle en est naturellement l'émancipation de la femme; George Sand proclame les droits imprescriptibles de l'amour. Indiana

1. *Histoire de ma vie*, IV, 301.
2. *Ibid.*, IV, 56.
3. *Ibid.*, IV, 69, 133.
4. *Lélia*, I, 66.

est « la femme, l'être faible, chargé de représenter les passions comprimées ou, si vous l'aimez mieux, supprimées par les lois, c'est l'amour heurtant son front aveugle à tous les obstacles de la civilisation [1] » : elle abandonne à deux reprises son mari pour aller retrouver celui qu'elle aime. Valentine sent l'amour qu'elle a pour Bénédict plus fort que le préjugé aristocratique, plus fort que les distinctions de caste et elle se donne à lui pour réaliser son rêve idéal. De telles idées heurtent de front les préjugés, les habitudes de penser ordinaires à la société; aussi les héroïnes de Sand protestent-elles contre la morale étroite des honnêtes gens. « Savez-vous, dit Indiana, ce qu'on appelle un honnête homme, c'est celui qui n'empiète pas sur le champ de son voisin, qui n'exige pas de ses créanciers un sou de plus qu'ils ne lui doivent, qui ôte son chapeau à tout individu qui le salue, c'est celui qui ne viole pas les filles sur la voie publique, qui ne met le feu à la grange de personne, qui ne détrousse pas les passants au coin de son parc. Pourvu qu'il respecte religieusement la vie et la bourse de ses concitoyens, on ne lui demande pas compte d'autre chose. Il peut battre sa femme, maltraiter ses gens, ruiner ses enfants, cela ne regarde personne. La société ne condamne pas les actes qui lui paraissent nuisibles. La vie privée n'est pas de son ressort [2]. » En face de cette morale trop étroite, de ces préjugés, George Sand réhabilite la fille séduite. Louise, sœur de Valentine, a eu un amant, elle est chassée du toit paternel et tombe dans la misère avec son enfant; repoussée de partout, elle est accueillie et aimée par de braves gens et le lecteur ne peut lui refuser sa pitié, plus encore, sa sympathie. Déjà dans *Indiana* l'auteur

1. Préface d'*Indiana*.
2. *Indiana*, p. 116.

avait durement protesté contre la situation que la société fait à la fille-mère, contre l'indulgence révoltante qu'elle a pour le séducteur[1], et il poussait si loin ce désir de heurter les préjugés qu'il ne reculait pas, dès 1832, devant la réhabilitation de la courtisane[2].

De l'expression de tels sentiments à la révolte contre les lois qui régissent une société aussi mal faite, il n'y a qu'un pas; les premiers romans de George Sand sont un cri perpétuel de guerre au mariage. Le colonel Delmare, mari d'Indiana, brutal et violent jusqu'à frapper sa femme, nous était déjà présenté comme un personnage antipathique, mais il pâlit auprès de l'époux de Valentine; aimable et distingué tant qu'il n'était que fiancé, M. de Lansac nous apparaît, dès après la cérémonie de noces, comme un être sans cœur qui s'est marié seulement en vue de payer ses dettes avec la dot de sa femme; Valentine se refuse à lui; il n'insiste pas et part pour Saint-Pétersbourg où il mène grande vie. A la fin du roman il devient tout à fait odieux : il abuse de la situation morale de Valentine et de son amour pour le paysan Bénédict, dont il a connaissance, pour lui extorquer l'abandon de sa fortune. De tout cela il ressort que le mariage est une mauvaise institution. « Cette chaste et sainte institution du mariage s'est abominablement souillée en traversant les siècles cupides de notre civilisation[3] »; c'est une tyrannie, un « viol[4] ». Aussi George Sand prononce-t-elle contre lui un anathème formel : « Le serment du mariage est une absurdité ». Nul « ne peut répondre de son cœur[5] ».

1. *Indiana*, p. 47.
2. Personnage de Pulchérie dans *Lélia*.
3. *Valentine*, p. 301.
4. *Ibid.*, p. 305.
5. *Jacques*, I, 151, Cf. I, 104.

Outre cette révolte contre le préjugé et le mariage, Valentine, Indiana et Lélia laissent parfois échapper des cris de colère contre la société en général; le romancier n'est-il pas en effet le « véritable avocat des êtres abstraits, qui représente nos passions et nos souffrances devant le tribunal de la force et le jury de l'opinion[1] »? Ici nous saisissons très bien le passage du roman individualiste de George Sand à une autre forme de son œuvre, à ses romans socialistes. La société ne peut satisfaire cet individualisme débordant, ces désirs d'émancipation féminine; elle n'a rien pour consoler le désespoir, rien pour apaiser le doute; aussi les héroïnes se révoltent-elles contre cette marâtre qui punit ses enfants, mais ne sait pas les protéger, qui assure le triomphe du riche et l'oppression du pauvre. Il s'agit là de réformes et de besoins moraux auxquels la loi ne peut rien; nous verrons que dans Sue, au contraire, il s'agit de réformes matérielles réalisables par la législation : à l'horizon de ses romans il y a l'avènement de la République Universelle; à la fin de *Lélia*, il y a le suicide de Stenio et la mort de Lélia incomprise et rejetée.

Telle est la première manière du roman social de George Sand. Bientôt, après l'époque de crise qui suit son arrivée à Paris, elle subit de fortes influences morales et politiques; celle de Lamennais[2], celle de Michel de Bourges et de Pierre Leroux, qui donnent une forme à ses revendications, qui l'initient aux doctrines nouvelles et colorent ses aspirations d'une teinte humanitaire et socialiste. C'est alors qu'elle publie *le Compagnon du Tour de France* (1841), *le Meunier d'Angibault* (1845), *le Péché de M. Antoine* (1847) qu'on

1. *Indiana*, Préface de 1842.
2. *Lettres à Marcie* (1837), *Spiridion* (1840); *les Sept Cordes de la lyre* (1840).

est en général convenu d'appeler ses romans socialistes. Romanesque avec Indiana, étreinte par le doute avec Lélia, George Sand devient avec Yseult de Villepreux ou Marcelle de Blanchemont, l'aristocrate plébéienne initiée aux idées révolutionnaires par le paysan ou l'ouvrier, qu'elle aime.

Le thème de ces romans est resté le même que celui de *Valentine*; c'est le rapprochement par la passion de l'ouvrier intelligent et de la patricienne démocrate. Pierre Huguenin aime Yseult de Villepreux, Marcelle de Blanchemont aime Henri Lemor, mais avec eux l'amour n'est plus seulement une communion mystique des âmes; il est une idéale ascension à deux vers un meilleur état de la société; les conversations amoureuses deviennent de véritables discussions sociales : « Marcelle, Marcelle, aimons-nous pour que l'esprit de Dieu ne nous abandonne pas! — Aimons-nous, s'écria Marcelle en se précipitant dans les bras de son amant.... Tu m'as fait sortir de l'étroit horizon catholique où je faisais tranquillement mon salut.... Tu m'as fait entrevoir une sphère plus vaste et aujourd'hui je n'aurais plus un instant de repos si tu m'abandonnais sans guide dans ce pâle crépuscule de la vérité.... Aimons-nous, non pour être heureux dans l'égoïsme à deux comme on appelle l'amour, mais pour souffrir ensemble, pour prier ensemble, pour chercher ce qu'à nous deux nous pouvons faire pour conjurer le fléau qui disperse notre race [1]. »

La passion ainsi comprise se traduit immédiatement par un profond amour du peuple. L'homme aimé, Pierre Huguenin, par exemple, est un ouvrier parfait, un travailleur modeste et vertueux, un philosophe socia-

1. *Le Meunier d'Angibault*, p. 282 et 283.

liste aux rêves ardents, à la parole éloquente ; un de ses amis le compare à un apôtre illuminé du rayon divin, à un pasteur d'hommes : il croit même voir en lui le Christ. C'est par l'amour qu'elle lui porte qu'Yseult la patricienne veut se défaire de tous les préjugés et « devenir peuple ». Dès lors il n'y a pas à s'étonner de l'hymne perpétuel que George Sand adresse à l'ouvrier, au paysan : « O peuple, tu prophétises; c'est pour toi en effet que Dieu fera des miracles, c'est sur toi que souffle l'Esprit Saint! Tu ne connais pas le découragement, toi, tu ne doutes de rien! Tu sens que le cœur est plus puissant que la science, tu sens son amour et tu comptes sur l'inspiration! Et voilà pourquoi j'ai brûlé mes livres, pourquoi j'ai voulu retourner au peuple. Voilà pourquoi je vais chercher parmi les pauvres et les simples de cœur, la foi et le zèle que j'ai perdus en grandissant parmi les riches[1]. »

D'idées sociales très précises, il n'y en a à vrai dire aucune; Georges Sand proteste à plusieurs reprises contre les théories du partage et les tentatives faites pour renouveler le communisme des premiers chrétiens; elle dit sa haine de la richesse; elle célèbre la sainteté de la pauvreté; elle montre que l'héritage du riche est le plus souvent de l'argent souillé..., etc. Mais en fait d'idées positives, elle n'a guère que cette vague aspiration de fraternité qu'elle a puisée dans ses conversations avec Pierre Leroux[2]; elle attend le bonheur de l'amour fraternel des hommes, et, les yeux éblouis par cette utopie, elle veut ignorer la politique : « Je voudrais que

1. *Le Meunier d'Angibault*, p. 185.

2. Cf., en 1845, le livre de Pierre Leroux, *l'Humanité*, résumé de ses idées. On y retrouve, presque avec les mêmes expressions, les idées de George Sand : « Toutes les religions se résument en ce grand mot : HUMANITÉ. »

tous les hommes vécussent ensemble comme des frères, voilà tout ce que je voudrais[1] »; dans le régime idéal que rêve Pierre Huguenin il n'y aura plus de concurrences, plus d'exploiteurs, plus d'exploités, plus de lutte d'aucune sorte, mais « une religion de communauté et de fraternité où les hommes seraient heureux en s'aimant, deviendraient riches en se dépouillant », en un mot « une sorte de religion nouvelle[2] ». Mais lorsque George Sand veut passer de la théorie aux faits elle s'arrête, blessée de la brutalité ouvrière et du sang versé dans les émeutes; elle consent bien à accepter ces défaillances de la réalité au nom de la beauté du principe, et elle veut n'y voir que les orages précurseurs du beau temps; mais c'est là la dernière concession à laquelle elle se résigne et elle repousse de toute sa force les idées de partage, le fouriérisme, le saint-simonisme.

Comme on le voit, la préoccupation sociale est devenue de plus en plus grande dans les romans de George Sand; mais ses héros sont toujours restés des personnages d'exception; *Valentine*, *Lélia*, *le Meunier d'Angibault* ne sont pas des livres populaires, ils s'adressent à un public très restreint, aux Indiana, aux Yseult de Villepreux; et si l'on doit reconnaître qu'ils ont un caractère vraiment social, on peut dire qu'ils ne le doivent qu'à leur excès d'individualisme.

II

A l'époque où George Sand publiait ses romans socialistes, déjà avaient paru les premiers volumes de la *Comédie humaine*; déjà Balzac avait donné au public

1. *Le Compagnon du Tour de France*, I, 167.
2. *Le Meunier d'Angibault*, p. 140 et 142.

quelques-unes des plus belles parties de son œuvre : *la Peau de Chagrin, le Médecin de campagne, Eugénie Grandet, César Birotteau, le Père Goriot*; les *Scènes de la vie de province* et les *Scènes de la vie parisienne*; l'auteur devait mourir quinze ans après, en 1850, en pleine maturité. Aussi doit-il être fait mention de lui, à cette place, dans une étude sur le roman social avant *les Misérables*.

Il était bien loin de partager les opinions républicaines auxquelles s'était convertie George Sand, bien loin même d'avoir les audaces de pensée d'une Indiana ou d'une Lélia; c'était un royaliste dont les premiers livres avaient défendu ardemment le droit d'aînesse et les jésuites [1], et qui continua toute sa vie à faire campagne en faveur de ses idées politiques; il se porta même à trois reprises comme candidat royaliste aux élections [2]. Il était naturel qu'une telle conviction, que des sentiments aussi arrêtés dussent se faire jour dans ses romans : « J'écris, dit-il, à la lueur de deux vérités éternelles, la religion et la monarchie, deux nécessités que les événements contemporains proclament. Je me range du côté de Bossuet ou de Bonald au lieu d'aller avec les « novateurs modernes [3] » : et c'est ainsi que dans sa *Comédie humaine* il s'est, en plusieurs passages, déclaré hostile au suffrage universel, à l'instruction laïque, au mouvement démocratique, et surtout au développement des idées socialistes; fervent admirateur de la monarchie constitutionnelle, son idéal politique était aussi peu démocratique que possible : « Le peuple, disait-il, devrait être laissé sous le joug le plus

1. *Du droit d'aînesse*, 1824. *Histoire impartiale des Jésuites*, 1824.
2. En 1831, 1832 et 1848.
3. Préface de la première édition de la *Comédie humaine* (juillet 1842).

puissant » tandis qu'on donnerait toute liberté à la classe aisée [1].

Ses romans ne sont pas des romans à thèse et pourtant la *Comédie humaine* prétend à autre chose qu'à nous amuser par le jeu libre d'une riche imagination. Dès 1831, à propos de *la Peau de Chagrin*, Balzac parlait du « but de profonde moralité » qui y était caché [2]; et il est visible qu'il a eu quelque prétention à exercer, comme tant d'autres, sa part d'influence sur ses contemporains. Mais il est impossible de dire d'aucun de ses livres qu'il soit un roman moral, car son dessein est bien éloigné d'une telle conception. « J'ai entrepris, disait-il, de *copier toute la société* », et en effet les multiples parties de la *Comédie humaine* sont les feuillets détachés d'une grande histoire morale, les esquisses, plus ou moins finement tracées, et plus ou moins reliées les unes aux autres, d'un grand tableau dont le sujet est la France du XIXe siècle : aussi si l'on rattache son œuvre à celle de George Sand, d'Eugène Sue et de Victor Hugo, c'est moins à cause de son caractère moral ou social que parce qu'elle nous offre le type du roman sociologique [3].

« Les *Études de mœurs*, écrivait-il en 1834 [4], représenteront tous les effets sociaux, sans que ni une situation de la vie, ni une physionomie, ni un caractère d'homme ou de femme, ni une manière de vivre, ni une

1. *Correspondance*, I, 108. — Pour les opinions politiques de Balzac, voir le livre de M. Biré : *Henri de Balzac*, Paris, 1897, in-8, ch. IV à VIII.

2. Lettre à Montalembert, citée par M. Biré, p. 119.

3. Il ne faut pas attribuer trop d'importance à la préoccupation sociale que Balzac affiche par moments. Ainsi dans les *Paysans* : « Cette étude *n'est écrite que* pour éclairer cette terrible question sociale. » L'expression a singulièrement dépassé la vraie pensée de l'auteur.

4. Lettre du 26 oct. 1834. Cf. *Revue de Paris*, 1er janvier 1895.

profession, ni une zone sociale, ni un pays français ni quoi que ce soit de l'enfance, de la vieillesse, de l'âge mûr, de la politique, de la justice, de la guerre ait été oublié. » On a trop souvent insisté sur cet aspect remarquable de l'œuvre de Balzac pour qu'il soit nécessaire de s'y arrêter longtemps; il suffira de rappeler, en les notant brièvement, les traits qui donnent à ses romans un caractère social, sociologique plutôt, et qui par là peuvent servir à éclairer l'étude qui sera faite bientôt des *Misérables*.

Balzac s'est donc proposé d'étudier toutes les variations de la nature humaine que présentait la société française de la première moitié du XIXe siècle, de distinguer chaque espèce, chaque classe et d'en fixer la figure et le caractère par la peinture minutieuse d'un individu qui en serait le type; il a voulu que chacun de ses personnages vécût dans ses romans comme il vivait dans la société, c'est-à-dire plongé dans un milieu dont il recevait mille influences, qui l'absorbait, le déformait, le transformait; en un mot il a eu ce rêve idéal que son œuvre fût l'image de la vie. Aussi cette œuvre est-elle à la fois historique et réaliste : historique, car le souci de peindre minutieusement les mœurs d'une époque déterminée l'a amené tout naturellement à emprunter la plupart de ses éléments matériels ou moraux, descriptifs ou psychologiques, au spectacle qu'offrait la société française du premier empire et de la Restauration; quelques-uns de ses romans ne sont même que le récit, déplacé dans le temps et dans l'espace et attribué à des personnages fictifs, d'aventures très réelles qui avaient à un moment ému la curiosité du public français [1]; par là il pouvait prétendre avoir esquissé le tableau social d'une époque. Mais en même temps qu'historiques, ses

1. Ainsi pour des affaires de police : *Une ténébreuse affaire*, 1841

romans sont réalistes; si Balzac se pique de reproduire quelques aspects de la vie passée, c'est en s'efforçant de retrouver les types d'autrefois, et d'esquisser les milieux disparus; il veut montrer avec exactitude toutes les conditions sociales depuis celle des ministres et des hauts fonctionnaires jusqu'à celle des paysans, en passant par les militaires, les bourgeois censitaires, le peuple de Paris : il n'a aucune préférence pour un milieu plutôt que pour un autre, car tous entrent dans le plan gigantesque qu'il s'est tracé et tous doivent venir peu à peu prendre place dans les cadres successivement remplis de la *Comédie humaine*. A vrai dire l'exécution est restée loin du rêve et Balzac a été moins l'historien de la société française, que le peintre de la société bourgeoise; mais cette curiosité pour tous les métiers, pour toutes les professions, ce désir constant et raisonné de voir et de faire voir tous les recoins d'un monde, même les plus cachés, est éminemment le fait d'un auteur de romans sociaux : l'œuvre de Sue ne procédera pas d'un autre principe, et l'on peut dire que si Balzac avait étudié les milieux ouvriers et populaires comme il a étudié la maison du baron Hulot ou la famille du père Goriot, si surtout il avait apporté à cette étude la sympathie profonde pour les prolétaires et pour les malheureux dont sera pénétré Eugène Sue, il aurait créé avant lui, et avec infiniment plus de talent, le genre du roman social populaire; il aurait été, lui aussi, un précurseur des *Misérables*.

Mais quand on parle de roman social on entend toujours, aujourd'hui surtout, qu'il s'agit d'une œuvre dont l'habileté de l'auteur à peindre ses personnages et à imaginer son intrigue n'est pas seule à constituer les éléments; on veut que le livre ait une signification morale, politique, sociale, qu'on y agite les problèmes de l'heure

présente, et que ce soit pour cela précisément qu'il ait été écrit. George Sand a prêché l'émancipation de la femme, Eugène Sue a prêché l'expansion des énergies ouvrières, Victor Hugo a prêché l'affranchissement des malheureux et des opprimés; Balzac a peint des femmes, a peint des ouvriers, a peint des malheureux, mais il n'avait d'autre dessein que de reproduire aussi exactement que possible leurs mœurs, leur caractère, leur vie. Et si son œuvre par endroits offre l'aspect d'un roman vraiment social, si la peinture des individus et des milieux, si la place qu'il accorde aux questions contemporaines, comme, par exemple, à la question d'argent, contribuent à donner à ses livres un caractère presque sociologique, ce n'est qu'avec toute sorte de restrictions qu'on peut le placer à côté de George Sand et d'Eugène Sue. Il se vante d'avoir « porté une société tout entière dans sa tête[1] » et c'est en effet ce qui fait sa grandeur; mais il ne s'est point préoccupé de réformer cette société dont il donne une image si vive; or l'on n'est un romancier social que si l'on se donne une mission morale et réformatrice, et qu'on y croie. Balzac était trop conservateur pour vouloir rien changer à ce qui existait; il était trop conservateur aussi pour se laisser influencer par le mouvement d'idées républicaines et socialistes qui a agité les esprits pendant le règne de Louis-Philippe. Or c'est de ce mouvement principalement que devait naître le roman social tel qu'il apparaîtra plus tard dans *les Misérables* : ses origines sont démocratiques. Nous allons assister à sa naissance et voir sous quelle forme il s'est tout de suite fixé dans l'œuvre d'un des écrivains les plus populaires de cette époque, Eugène Sue.

1. *Correspondance*, II, 64.

III

Le développement considérable que la littérature d'imagination avait pris dans le premier tiers du XIXe siècle grâce à l'influence de Walter Scott et à la naissance du roman historique, est devenu plus extraordinaire encore avec l'apparition du roman feuilleton qui voit le jour en France vers 1836; ce genre de productions, si méprisé actuellement par tout le public littéraire, a eu alors, sous de multiples formes, un succès que nous avons peine à imaginer aujourd'hui. C'est sous son patronage que le roman social a fait son entrée dans le monde.

L'origine du roman feuilleton est pour ainsi dire toute matérielle puisqu'elle est due surtout à la transformation complète qu'a subie la presse dans les premières années de la monarchie de Juillet. Jusqu'alors les journaux, dont le prix annuel d'abonnement n'était jamais inférieur à quatre-vingts francs, s'adressaient à un public extrêmement restreint; en 1835 il y avait en France soixante-dix mille Français qui recevaient régulièrement un journal. Or voici que le 1er juillet 1836 parut une nouvelle feuille, la *Presse* d'Émile de Girardin, dont le prix n'était que de quarante francs par an; peu nous importent les combinaisons financières qui permettaient d'atteindre un résultat aussi surprenant alors; retenons seulement comme un point très important pour notre étude qu'il était dû surtout à la place donnée aux annonces. L'exemple de la *Presse* fut bientôt universellement suivi et dix ans après, en 1846, le service des postes timbrait par an quatre-vingts millions de feuilles au lieu de quarante-deux; les journaux de Paris comptaient deux cent mille abonnés; quelques-uns

comme la *Presse*, le *Constitutionnel*, le *Siècle* pouvaient se vanter orgueilleusement de leur vingt ou trente mille lecteurs.

Désormais la presse vivait surtout par l'annonce; c'était sa principale préoccupation. Or pour que les annonces affluent au bureau de rédaction, il faut que la publicité du journal soit aussi étendue que possible; comment attirer, comment retenir les lecteurs? ils étaient à cette époque tout à fait indifférents à la politique, et réclamaient une autre pâture quotidienne. Ce fut le roman feuilleton qui se chargea d'être ce moyen puissant d'attrait, c'est lui qui devint la partie principale du journal; d'abord simple nouvelle distrayant le lecteur pendant deux ou trois jours, puis histoire plus longue amusant l'abonné pendant quelques semaines, il apparut enfin sous la forme de ces interminables compositions dont des mois entiers de publication quotidienne ont peine à amener un jour le dénouement[1]. Le succès fut tout de suite immense; le *Capitaine Paul*, d'Alexandre Dumas, procura au *Siècle* cinq mille nouveaux abonnés en trois semaines : le *Constitutionnel* acheta cent mille francs *le Juif-Errant* d'Eugène Sue et nous avons peine aujourd'hui à nous imaginer le rôle que, pendant plusieurs années, ce nouveau genre de productions joua dans la vie publique des Français : « Vous n'ignorez pas, dit en 1842 Jérôme Paturot, dans le livre humoristique de Louis Reybaud, que le feuilleton a pris dans notre ordre social une importance au moins égale à celle de la tasse de café et du cigare de la Havane. C'est devenu un besoin chronique, une consommation obligée. Que, par impossible, demain,

1. *Les Mystères de Paris* parurent dans les *Débats* du 19 juin 1842 au 15 octobre 1843!



les journaux déclarent à leur clientèle qu'ils suppriment les aventures de trente héros ou héroïnes actuellement en circulation, à l'instant vous verrez éclater une insurrection [1]. » Quand parurent *les Mystères de Paris*, le *Journal des Débats* où ils étaient publiés, était attendu impatiemment chaque matin dans le cabinet de M. Duchâtel, ministre de l'Intérieur : un jour le ministre entre brusquement dans le cabinet d'un de ses attachés et lui dit d'un air effaré : « Hé bien! vous savez, la Louve est morte! » (C'était une des héroïnes d'Eugène Sue [2].)

A cause de cette grande expansion du journal, à cause de sa popularisation, le roman feuilleton était fatalement conduit à prendre le caractère d'un roman populaire d'inspiration démocratique; à ce point de vue, ses éléments existent déjà dans l'œuvre de Pigault Lebrun, dont les livres, d'esprit profondément républicain, mettent toujours en scène le triomphe du plébéien sur l'aristocratie, ou racontent l'histoire d'un enfant du peuple parvenu à la considération et à la richesse par sa seule énergie; on pourrait aussi chercher les éléments du nouveau roman populaire dans le roman historique et dans le mélodrame qui ont introduit la foule dans la littérature, avec ses mœurs et son langage; on les trouverait enfin dans le théâtre romantique où Hugo et Vigny ont fait la place considérable aux idées sociales et où, déjà, on a pu entendre par la bouche de Didier les revendications du peuple souffrant [3].

1. *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, 1842; 3e édit. (1844), p. 59.

2. Legouvé, *Soixante ans de Souvenirs*, Paris, 1886, in-8, I, 33 et suiv.

3. Peut-être conviendrait-il de nommer ici Paul de Kock, dont les œuvres paraissent à cette époque avec un énorme succès; il a fait lui aussi du roman populaire, et a mis en scène les basses

Il y a plus; si de 1830 à 1840 le public français semble se désintéresser tout à fait de la politique, il se porte avec une extrême curiosité vers les idées morales et sociales; les systèmes philosophiques se multiplient, et par eux toutes les institutions, toutes les croyances sont attaquées et ébranlées. Grâce à l'influence du parti républicain, et du parti socialiste naissant, ce sont surtout les problèmes économiques qui sont envisagés, les questions ouvrières qui sont abordées : les brochures, les pamphlets, les articles des journaux et de revue se succèdent, éveillant sans cesse l'attention et la sympathie du public sur toute sorte de sujets. Le fouriérisme, qui s'élève contre la société corrompue et montre la misère du peuple, fait miroiter le rêve de l'organisation phalanstérienne : le Saint-Simonisme se pique de substituer au monde mauvais et vicieux un état idéal. Toutes ces idées, pratiques ou utopiques, devaient forcément, par les nécessités mêmes de leur vulgarisation, chercher à se manifester et à se répandre sous une forme demi-fantaisiste, très proche du roman, et par là accessible à un plus grand nombre de lecteurs. C'est ce que tente Cabet dans son *Voyage en Icarie* (1830). Sous la forme d'un roman, *le Voyage en Icarie* est un véritable « *traité* de morale, de philosophie, d'économie sociale et politique[1] »; en effet malgré une très légère intrigue amoureuse, ce soi-disant roman, fait pour les adeptes de la doctrine icarienne, n'a d'autre but que de leur apprendre ce que celle-ci dit sur chaque question qui se présente, et quelle solution elle compte y donner

classes de la société, en respectant la vérité de leur langage; il a de plus fourni à Sue et à Hugo les premiers modèles du roman-feuilleton qui promène le lecteur à travers les différentes conditions sociales.

1. *Voyage en Icarie*, Paris, 1845, in-12, p. VI.



dans l'Icarie future. Le roman social, tout au contraire, renfermera beaucoup moins d'utopie, de théorie, et infiniment plus d'intrigue.

Outre l'inspiration populaire, outre l'esprit réformateur, le public auquel s'adressait le nouveau roman exigeait qu'on puisât à une troisième source d'intérêt, celui qui découle d'une intrigue riche, compliquée, passionnante; il faut se faire lire à tout prix et par tous les moyens : Soulié n'a-t-il pas envoyé en 1837 ses *Mémoires du Diable* aux concierges de Paris afin qu'ils les fissent acheter par leurs locataires? D'ailleurs son livre n'avait pas besoin de cette originale précaution pour s'assurer un immense succès : voici en effet la donnée du roman : le baron de Luizzi s'est voué à l'Esprit du Mal, à condition que pendant dix ans Satan soit à son service et le renseigne sur toute chose : sous les apparences trompeuses et sous les dehors honnêtes, il voit tous les vices et toutes les turpitudes. Le programme est alléchant : « Allons, courtisane, va-t'-en ou amuse-moi, il me faut des astringents ou des moxas pour ranimer mes sensations éteintes; allons, as-tu des incestes furibonds ou des adultères monstrueux, ou d'effrayantes bacchanales de crimes, ou des passions impossibles à me raconter? Sinon tais-toi, va mourir dans la misère et dans l'obscurité. Vous entendez, jeunes gens! la misère et l'obscurité! vous n'en voudrez pas! alors que ferez-vous? vous prendrez une plume, une feuille de papier et vous écrirez en tête *les Mémoires du Diable* [1]. » De même Soulié, Dumas et Balzac remplissent leurs romans d'aventures compliquées, d'intrigues embrouillées et par moments aussi de scènes scabreuses; ce moyen de succès était trop simple, trop

1. *Mémoires du Diable*, au début.

facile et trop sûr pour qu'il ne s'imposât pas à toutes les formes du roman-feuilleton.

Le vrai roman social, celui qui a ouvert la voie que l'apparition des *Misérables* devait rendre un moment triomphale, est né pour ainsi dire grâce à un hasard, bien qu'il flottât déjà vaguement dans l'air alors, et qu'il fût prêt à se former : c'est dans l'œuvre d'Eugène Sue qu'il s'est réalisé, c'est par elle qu'il a eu un retentissement aussi considérable et une expansion aussi lointaine.

La carrière passée de Sue semblait très mal le disposer à un pareil rôle; de goûts très aristocratiques, il avait eu longtemps l'existence luxueuse et débauchée d'un dandy à la mode; et ses premiers romans, peinture de la haute société, s'adressaient uniquement au public du grand monde qu'il séduisait par son scepticisme, son audace, son ironie et son cynisme en même temps que par sa vie voluptueuse et extravagante. Il arriva qu'un jour il fut absolument ruiné; pour refaire sa fortune, il chercha à renouveler son talent; or à ce moment on lui apporta un ouvrage anglais intitulé *les Mystères de Londres* qui avait eu un grand retentissement de l'autre côté du détroit. Aussitôt Sue se décide à entreprendre pour la France une publication analogue; il fait bientôt paraître *les Mystères de Paris* dans le *Journal des Débats*, alors au premier rang de la presse conservatrice, comme pour témoigner de l'éloignement de son esprit de toute œuvre à tendance révolutionnaire ou socialiste. Bien plus, son roman est publié d'abord avec ce sous-titre : « Histoire fantastique »; il ne semble même pas que l'auteur ait eu alors l'intention d'y faire la peinture réaliste des milieux populaires. Son dessein est tout autre, il veut nous initier à la vie de certaines classes de la société, dévoiler l'existence inconnue et mystérieuse des forçats, des souteneurs et des prosti-

tuées; il veut nous donner, sous une forme dramatique, ce qu'il a appris dans les livres consciencieux et vertueux de M. Parent Du Châtelet : *De la prostitution dans la ville de Paris* (1836), ou de M. Frégier : *Des classes dangereuses de la population des grandes villes* (1840); il veut que l'argot des malfaiteurs et des prisonniers n'ait plus de secrets pour nous [1]. Vers le cinquième ou le sixième chapitre il supprime le sous-titre « Histoire fantastique », et son roman devient brusquement, sans aucune transition, une « Histoire contemporaine »; mais il est visible que l'auteur ne sait pas encore nettement ce qu'il a l'intention de faire.

Or voïci que paraît, dans la *Phalange*, un article de Désiré Laverdant sur *les Mystères de Paris*. « M. Sue vient d'aborder la critique la plus incisive de la société avec une profondeur, une sagacité et une énergie dignes de toute gloire.... *Félicitons-le d'avoir retracé d'un si chaleureux pinceau les effroyables douleurs du peuple et les cruelles insouciances de la société,... d'avoir fait puissamment sentir à ses lecteurs que des réformes sont indispensables* [2]. » M. Legouvé, parent de Sue, mit

1. A ce moment et depuis plusieurs années, on s'intéressait beaucoup à ce genre de questions. — *Mémoires de Vidocq*, chef de la police de sûreté, 1827; — *Nouveau Dictionnaire d'argot*, 1829; Vidocq, *les Voleurs, physiologie de leurs mœurs*, 1836; — H. Lucas, *Des Dangers de la Prostitution*, 1841; — *les Prisons de Paris*, 1841; Sers, *Intérieur des bagnes*, 1841; — *Dictionnaire de l'argot moderne*, 1843; — Vidocq, *les Vrais mystères de Paris*, 1844..., etc.

2. *La Phalange*, 26 juin 1842. M. Legouvé, à qui nous empruntons ces renseignements (cf. *Soixante ans de souvenirs*), dit que cet article fut publié dans *la Démocratie Pacifique*; or elle n'a commencé à paraître qu'en août 1843; de même l'article en question est non de Victor Considérant, comme il le croit, mais de Désiré Laverdant. Nous avons remplacé le résumé très libre qu'en donne M. Legouvé, par la citation de deux phrases particulièrement caractéristiques. — Cf., dans *la Phalange*, de juin 1842 à juillet 1843, toute une série d'articles très intéressants sur *les Mystères de Paris*.

l'article sous bande et le lui envoya. « Merci, répondit celui-ci, je l'ai. J'ai été causer avec l'auteur, *maintenant j'y vois clair.* » En effet *les Mystères de Paris* prennent immédiatement une tout autre allure : la tendance sociale y naît, s'y accuse, s'y marque de plus en plus profondément à chaque feuilleton. En très peu de temps le roman obtient un succès considérable, car, par delà la société bourgeoise, habituelle lectrice des journaux, il atteint et remue la classe ouvrière : Sue est acclamé et adoré; on pousse l'admiration pour lui jusqu'au fanatisme [1]; il exerce une véritable royauté. Et le plus curieux c'est que l'auteur se laisse, tout le premier, gagner par son œuvre; il devient bienfaisant et charitable, il croit aux idées que son livre répand : la conviction lui vient à mesure qu'il écrit. En 1848 il siège à la gauche de l'Assemblée, au Deux-Décembre il proteste contre le coup d'État; il fait tous ses efforts pour être arrêté, et n'ayant pas obtenu cette satisfaction, il s'exile à Annecy [2]; il est devenu ardent républicain, et il écrit un grand roman, *les Mystères du Monde*, qui doit se terminer par l'avènement de la République universelle.

Deux de ses ouvrages ont eu un succès considérable : *les Mystères de Paris* et surtout *le Juif-Errant* [3], qui a été le bréviaire politique et religieux de milliers de Français; comme ils ont exercé une notable influence sur la composition des *Misérables*, il est nécessaire d'en étudier rapidement le caractère et les procédés, si faible

1. *Le Charivari* représenta des gens du peuple se disputant le feuilleton des *Débats*; en revanche la presse conservatrice lançait contre l'auteur et le livre de violentes protestations.

2. Legouvé, *Soixante ans de Souvenirs*, chapitre sur Eugène Sue.

3. *Les Mystères de Paris* paraissent du 19 juin 1842 au 15 oct. 1843; — *Le Juif-Errant* paraît en 1844-1845.

d'ailleurs que soit leur valeur littéraire[1]; du moins ont-ils le mérite de la nouveauté : « M. Sue a ouvert de nouveaux horizons au roman, qui s'inspire, grâce à lui, des phénomènes généraux de la vie sociale, cherche à en étudier les lois, à en signaler les désordres et les tristes iniquités. Il n'a pas de devancier dans la voie large et progressive où il marche[2]. »

IV

Le nouveau roman est caractéristique d'abord par le choix des personnages; ils sont pris à toutes les classes de la société, mais surtout aux milieux populaires et ouvriers; c'est du moins à eux qu'il emprunte la majorité de ses personnages sympathiques, comme par exemple Germain ou Agricol, type de l'ouvrier idéal; Rigolette ou la Mayeux, l'ouvrière parfaite qui « symbolise la condition morale et matérielle de milliers d'ouvrières de Paris ». Avec une touche assez réaliste, Eugène Sue s'attache à décrire des scènes populaires : le marché du Temple, des intérieurs d'ouvriers, quelques aspects de la vie industrielle; *le Juif-Errant* nous offre même le spectacle d'une émeute et de l'incendie d'une fabrique. Partout l'auteur montre la plus grande

1. Voici le jugement — très exagéré — de Sainte-Beuve sur *les Mystères de Paris* : « Oui, nous le répétons aujourd'hui, avec toute l'autorité de la réflexion; oui, l'inspiration essentielle des *Mystères de Paris*, c'est un fonds de crapule, l'odeur en circule partout, même quand l'auteur la masque dans de prétendus parfums. Et, chose honteuse, ce qui a fait le principal attrait, si étrange, de ce livre impur, ç'a été cette odeur même de crapule déguisée en parfums. » (*Revue Suisse*, 3 janvier 1844; *Chroniques parisiennes*, p. 109.)

2. *Le Constitutionnel*, à propos du *Juif-Errant*.

sympathie pour les travailleurs qui peinent et qui souffrent, victimes des nécessités de l'industrie. Mais il est surtout pitoyable aux malheureux, aux misérables : *les Mystères de Paris* contiennent deux tableaux assez dramatiques : la misère de Mme Fermon et de sa fille qui tombent d'une aisance bourgeoise dans l'infortune la plus lamentable; celle de la famille Morel où la grand'-mère est folle, la mère malade, le père condamné pour dettes et la fille aînée accusée d'infanticide. Ce dernier épisode eut à l'époque un succès retentissant, et il est tracé en effet avec émotion et non sans vigueur.

De pareilles scènes plaisent évidemment aux lecteurs d'Eugène Sue; aussi se multiplient-elles au cours de ses romans; le peuple y tient la toute première place; si l'on y voit paraître des bourgeois ou des nobles, on peut être assuré que ce seront ou des êtres perdus de vices comme le notaire Ferrand [1], ou des âmes bienfaisantes et démocrates comme le prince Rodolphe [2] et Adrienne de Cardoville [3], chargée de « personnifier cette partie de l'aristocratie de nom et de fortune qui tend ou devrait tendre une main fraternelle et bienfaisante à tout ce qui souffre ». De toute manière, comme on voit, tout se ramène au peuple, qui est en effet, sous ses multiples formes, le personnage principal de ce nouveau roman; quelques-uns des types créés par Sue, comme M. et Mme Pipelet [4], ont eu une fortune inespérée.

Mais pour son public, il fallait des scènes plus passionnantes, un ragoût plus pimenté, quelque chose qui fût moins vertueux d'apparence tout en continuant à

1. *Mystères de Paris.*
2. *Ibid.*
3. *Juif-Errant.*
4. *Mystères de Paris.*

l'être au fond, qui flattât certains côtés de l'imagination sans compromettre le caractère moral du livre. A un tel désir *les Mystères de Paris* donnent entièrement satisfaction : la plupart des personnages appartiennent au monde du vol, de la prostitution et du crime : quelques-uns sont d'atroces vauriens, des mégères scandaleuses, des criminels infâmes; ils parlent à ravir l'argot et font à chaque instant tressauter d'aise et de crainte le lecteur, alors fort peu instruit, puisqu'on doit lui expliquer que « faire chanter » signifie « forcer à donner de l'argent en menaçant de faire certaines révélations »! Mais, dans ce milieu abominable, se trouvent pourtant des personnages sympathiques et vertueux : le Chourineur a été au bagne pour un assassinat, mais il est incapable de voler, il apprécie la vertu, et l'on obtient tout de lui par ces mots magiques : « Tu as du cœur et de l'honneur »; la Goualeuse, prostituée du plus bas étage, a l'âme pleine de délicatesse; elle est honteuse du métier qu'elle exerce; à peine arrachée à son milieu, elle devient une jeune fille idéalement pure et idéalement bonne; lorsque plus tard elle sera retrouvée et reconnue par son père, qui est un prince d'Allemagne, elle se sent tout de suite à l'aise dans cette nouvelle situation : aimée d'un grand seigneur qu'elle aime, elle se marierait, si elle pouvait oublier son passé; mais elle préfère entrer dans un couvent où elle meurt presque comme une sainte. Pour peu qu'on y prenne garde il y a là une singulière analogie avec *les Misérables* : Jean Valjean sera comme le Chourineur un forçat vertueux; Fantine vit comme la Goualeuse et meurt comme elle avec l'auréole d'une sainte. C'est déjà l'antithèse romantique chère à Hugo.

Après avoir satisfait le public populaire par la repré-

sentation de la vie de toutes les classes du peuple, le roman social va le retenir par une autre sorte d'intérêt : il va flatter ses passions politiques — et c'est là le second caractère de l'œuvre d'Eugène Sue. *Les Mystères de Paris* et *le Juif-Errant* ont des tendances très franchement républicaines; M. Nettement ira plus tard jusqu'à voir dans leur publication une des causes déterminantes de la Révolution de 1848! De plus, comme aux environs de 1840, peu après le retour des Cendres, les idées napoléoniennes sont en extrême faveur, ces romans ne laissent pas d'être par endroits bonapartistes; on y voit les types populaires du vieux soldat bon et brave, comme l'est Dagobert, ou du maréchal de France, fils d'un père ouvrier, comme le maréchal Simon [1]; surtout Eugène Sue ne manque pas de donner place à une conception alors généralement répandue, qui prétendait faire de Napoléon un souverain réformateur, un ami du peuple, presque socialiste; il est le « grand homme » et le *Mémorial de Sainte-Hélène* devient « un livre immortel,... un sublime traité de philosophie »; on nous assure très sérieusement que l'Empereur n'avait d'autre préoccupation, une fois la paix finie, que d' « améliorer la condition de la société [2] ». Du reste les idées bonapartistes ne sont pas les seules qui se trouvent ainsi adroitement flattées; on dit son fait à la noblesse, on condamne le mauvais riche, on donne tout leur essor aux opinions voltairiennes des bourgeois du temps de Louis-Philippe. *Le Juif-Errant* est remarquable à ce point de vue, il n'est point irréligieux, mais libéral, il nous montre des curés vertueux et intelligents, mais il proteste contre la dévotion bornée, contre le mépris de l'Église pour les

1. *Le Juif-Errant.*
2. *Mystères de Paris*, 2e partie, ch. XVII; 3e partie, ch. I.

pauvres, contre l'accaparement des biens par les congrégations. Il s'élève surtout avec une haine débordante et sans cesse renouvelée contre les Jésuites; c'était d'ailleurs le moment où, à propos des discussions sur l'enseignement, il s'était formé contre leur compagnie un violent mouvement d'opinion : c'était le temps où Michelet et Quinet publiaient leur fameux livre *Du Jésuite* (1843). La Société de Jésus emplit *le Juif-Errant*; elle est l'idée dominante du livre; Eugène Sue s'est inspiré, suivant ses propres paroles, du détestable esprit de cette société qui a justifié par ses théologiens le vol, l'adultère, le viol et le meurtre, qui tente l'universel accaparement de tous les biens, qui a été expulsée de France et condamnée par la papauté; il s'est contenté de « mettre en action, en mouvement, en relief, en chair et en os ces détestables doctrines[1] », et voici la manière la plus vivante dont s'exprime cette haine : Faringhea, adepte de la secte hindoue des Étrangleurs, a entendu parler du *perinde ac cadaver*, il est devenu fervent admirateur des Jésuites : « Les vôtres tuent l'âme, nous tuons le corps. Votre main, frère! vous êtes comme nous chasseurs d'hommes[2]. » En effet, *le Juif-Errant* nous montre les Jésuites dans toute leur horreur; dans leurs rangs, ce ne sont que dénonciations et calomnies, c'est une défiance générale, c'est un anéantissement complet de l'individu; dans le monde, c'est une immense intrigue, une gigantesque conspiration pour s'emparer des biens temporels; le sujet du livre n'est d'ailleurs que la tentative d'accaparement par eux d'un héritage de deux cent douze millions; pendant dix volumes ils calomnient, ils corrompent, ils trahissent, ils espionnent, ils séquestrent, ils incendient, ils tuent de cent manières,

1. *Juif-Errant*, IV, 320.
2. *Ibid.*, II, 163.

si bien qu'ils arrivent à écarter tous les héritiers et que l'objet de leur convoitise ne leur échappe que tout à fait accidentellement. L'âme de cette intrigue est Rodin, le type aujourd'hui encore vivant dans les imaginations populaires, du jésuite crasseux, souple, ambitieux, énergique, tenant tous les fils d'une grande conspiration tendue à travers le monde.

Une fois le peuple peint dans sa vie journalière, une fois le peuple flatté dans ses opinions politiques, il reste pour Sue à prétendre améliorer sa condition, à se faire l'avocat des classes souffrantes, et c'est là le troisième caractère de ses romans. L'auteur s'est donné une mission morale et réformatrice; et pas un seul instant il ne cesse de l'envisager avec le plus grand sérieux; il n'est presque pas de chapitre qui ne contienne de longues digressions, des développements, des résumés où sont posés et parfois résolus certains problèmes sociaux; les apostrophes à la société abondent : « Il est du devoir de la société de prévenir le mal et d'encourager et de récompenser le bien autant qu'il est en elle.... Il est douloureux de constater que l'État ne prend jamais l'initiative de toutes ces questions palpitantes qui touchent au vif de l'organisation sociale[1]. » Aussi Sue s'indigne-t-il très haut qu'à une des dernières séances de la Chambre, on ait accueilli par une hilarité générale un projet de fondation de maison pour les invalides du travail; du haut du trône moral sur lequel il s'est assis, il adresse des félicitations au directeur de tel hôpital, au préfet de police, à telle initiative généreuse d'un particulier; il blâme l'Assistance publique et l'administration de l'hospice de Bicêtre; il invite le

1. *Mystères de Paris*, 3e partie, ch. I.

préfet de police à réaliser au plus vite certaines réformes urgentes.

Toutes les fois qu'il voit un vice dans l'organisation sociale, il compose un chapitre pour mettre ce vice en lumière et consacre une digression plus ou moins longue à des réflexions philosophiques : on sait la place que ces dernières tiendront dans *les Misérables*. La situation asservie de la femme, l'absence du divorce, le régime de l'isolement pour les aliénés, l'absence de surveillance des maisons d'aliénés, la contrainte par corps pour dettes, la détention préventive et l'impossibilité pour le pauvre de fournir caution, la dureté de la loi pour la fille séduite et pour le récidiviste, sa trop grande indulgence pour le séducteur, la cherté de la justice pour les misérables, etc., toutes ces idées, et bien d'autres encore, lui fournissent la matière de nombreuses scènes et lui permettent de distribuer le blâme et la réprobation. De cette situation, de ces maux, c'est la société qui est responsable; elle est la grande coupable, soit qu'il s'agisse de l'insuffisance révoltante du salaire des femmes et du sort réservé à la plupart d'entre elles : misère, prostitution ou suicide; soit qu'il s'agisse de l'infanticide commis par la fille-mère, ou de toutes les turpitudes, inséparables compagnes de la prostitution. « La société égoïste et marâtre est responsable de tant de vices et de tant d'actions mauvaises [1]. »

Eugène Sue ne se contente pas de critiquer, il propose de vastes réformes; il voudrait que l'on proclamât le droit souverain de l'homme à un travail justement rétribué, qu'on établît le régime cellulaire, l'assistance judiciaire, qu'on fondât des maisons communes d'ouvriers, qu'on organisât des banques populaires de prêt

1. *Juif-Errant*, IV, 24.

aux travailleurs sans ouvrage[1]; il réclame l'abolition de la peine de mort et c'est très sérieusement qu'il parle, pour la remplacer, d'un régime cellulaire auquel on n'astreindrait le criminel qu'après lui avoir d'abord retiré l'usage de la vue[2]. Quelques-unes de ces réformes ou de ces utopies sont d'ailleurs réalisées dans le roman lui-même : *les Mystères de Paris* nous offrent le spectacle d'une « ferme modèle pour récompenser, instruire et encourager les honnêtes travailleurs »; dans *le Juif-Errant* nous avons la longue description de la fabrique Hardy, où le patron, républicain et humanitaire, intéresse ses ouvriers à ses bénéfices et s'occupe de rendre leur vie plus agréable; il a construit une sorte de phalanstère où l'auteur nous promène complaisamment, voulant nous persuader que c'est dans ces dortoirs, dans ces réfectoires, dans cette vie en commun que l'humanité trouvera son bonheur[3].

A l'horizon des romans d'Eugène Sue il y a la République universelle, c'est-à-dire dans sa pensée la vision vague d'un état de société meilleur, où le pauvre s'unirait au riche, où le capital s'associerait fraternellement au travail, où l'État bienfaisant et protecteur, non content d'assurer le bien-être des citoyens, saurait encourager la vertu et le dévouement. C'était là un rêve merveilleux et l'auteur, qui le faisait miroiter aux yeux des lecteurs, ne comptait sans doute pas pour un faible moyen de succès, le mirage de cet idéal politique et social.

Ce sont là les principaux éléments du roman social, et, en rappelant ses diverses sources d'intérêt, nous sai-

1. *Mystères de Paris*, 4e partie, ch. VII; il donne les statuts et tous les détails.

2. *Mystères de Paris*, 4e partie, ch. IV, et ch. XV.

3. L'influence des idées fouriéristes est très notable dans les romans de Sue.

sirons immédiatement ses procédés. Le roman social est d'abord un roman d'aventures, très compliqué, où il y a des prisons, des cordes à nœuds et des évasions, des enlèvements et des meurtres; les personnages s'y pressent en foule, chacun monte à son tour sur la scène, chacun a son épisode; aussi le livre ne finit-il point, et les pages succèdent aux pages sans que le dénouement semble jamais approcher; l'intrigue se déroule en dehors de toute logique; on ne peut rien prévoir d'un feuilleton à l'autre; la scène change suivant le caprice de l'auteur et se transporte du palais à l'hôpital, de la prison à la ferme, selon les idées sociales qu'il veut énoncer ou les réformes qu'il a l'intention de proposer; le roman ne s'arrêtera que quand l'écrivain fatigué se décidera brusquement à y mettre le mot : Fin [1]. Pendant de longs mois de publication quotidienne il aura amusé le lecteur par l'embrouillement de l'intrigue et le développement de la partie romanesque; il lui aura plu aussi en lui montrant des ouvriers, des paysans, en faisant la place grande au peuple et à sa vie, en exaltant sa vertu et en plaignant ses misères. Enfin ce roman, en qui la politique contemporaine fait constamment retentir ses échos, est plein des idées sociales que l'on discute passionnément autour de lui, dans les Chambres, dans les livres et

1. Un fait amusant montre le peu d'unité de la composition chez Eugène Sue. Dans la *Gazette de France* du 13 nov. 1844, M. Nettement reprochait à l'auteur du *Juif-Errant*, d'avoir fait les Jésuites maladroits, impuissants, timides, tout en les disant audacieux et habiles. Sue fit alors un brusque changement : son roman, qui semblait finir, recommence; l'auteur critique en termes violents la tactique qu'il a fait jusqu'alors suivre aux jésuites, et leur fait reprendre à nouveau l'aventure d'après les indications de M. Nettement. Notez d'ailleurs que le personnnage de Rodin, si important, n'a été inventé par Sue qu'au cours de la composition du livre. (Cf. Legouvé, *Soixante ans de Souvenirs*.)

dans la presse; ce n'est pas un roman à thèse, comme ceux de George Sand; mais un roman plein de thèses, si riche en revendications que chaque lecteur est sûr d'en trouver quelqu'une qui lui tienne particulièrement à cœur. En tout cas devant la peinture des crimes, devant les scènes risquées ou les aventures parfois scabreuses, il aura le doux plaisir de se tenir en haute estime parce qu'il accomplit une œuvre morale et qu'il occupe son esprit de graves questions sociales.

Avec des éléments aussi puissants de succès, il n'est pas étonnant que le roman social, favorisé d'ailleurs par le mouvement d'idées socialistes et républicaines qui se précipite aux approches de 1848, ait pris une extension considérable : Soulié écrit *les Drames inconnus*, « étude de la vie sociale » (1845), Sue donne en 1851 *les Misères des enfants trouvés* et, en 1852, *les Mystères du peuple* en seize volumes in-8°. En outre les romans sur les mœurs populaires, sur les classes ouvrières se multiplient chaque jour; les malheureux, les milieux de misère donnent matière à de nombreuses compositions de ce genre; il en paraît même déjà qui ont pour titre *les Misérables* [1]. Ce mouvement se continue sans interruption jusqu'à la veille de la publication des romans sociaux de Victor Hugo; grâce à son talent, grâce surtout à son style, ce genre nouveau se trouvera consacré dans la littérature; sans beaucoup le transformer il en tirera le même succès qu'Eugène Sue; et c'est pour lui, semble-t-il, qu'ont été écrites, en manière de prévision, ces phrases de George Sand (1840) : « Il y aurait toute une littérature nouvelle à créer avec les véritables mœurs

1. Cf. Lorenz, *Journal de la librairie*, 1840-1865, table, au mot ROMAN.

populaires, si peu connues des autres classes. Cette littérature commence au sein même du peuple ; elle en sortira brillante avant peu de temps. *C'est là que se retrempera la muse romantique, muse éminemment révolutionnaire,* et qui, depuis son apparition dans les lettres, cherche sa voie et sa famille [1]. »

1. *Le Compagnon du Tour de France*, I, 10 (Avant-propos).

CHAPITRE XIX

LES ROMANS SOCIAUX DE VICTOR HUGO

Il y a une analogie frappante entre le roman historique et le roman social. Non seulement l'un et l'autre, comme tout roman, nous mettent sous les yeux la réalité réfractée par l'imagination de l'auteur, mais encore dans la réalité c'est la même part, ce sont les mêmes rapports qu'ils s'attachent tous deux à traduire ; c'est la physionomie d'une époque, c'est le tableau de ses mœurs qui de côté et d'autre s'offre à nous. Une différence pourtant les sépare : tandis que le roman historique regarde vers le passé, le temps présent occupe seul le roman social ; l'un vit de souvenirs, l'autre se nourrit d'actualité. Les frères de Goncourt ont lancé dans la circulation une formule qui a fait fortune : « L'histoire, ont-ils proféré, c'est du roman qui a été. Le roman, c'est de l'histoire qui aurait pu être. » Il suffit de préciser un peu leur pensée pour distinguer nettement roman historique et roman social : le roman historique, pourrait-on dire, c'est de l'histoire qui a été ; le roman social, c'est l'histoire qui est. Le roman social n'est qu'un roman d'histoire contemporaine. — Quoi d'étonnant après cela à ce que l'auteur de *Notre-*

Dame de Paris ait un jour écrit *les Misérables*? Après avoir longuement considéré le Paris de Louis XI, il devait en venir à examiner le Paris de son temps. La première étude l'acheminait presque nécessairement vers la seconde. Rien, en effet, n'est plus lié en ses diverses parties que l'œuvre de Victor Hugo; le passage que nous venons de constater en lui du roman historique au roman social, nous est une preuve nouvelle de la continuité patiente selon laquelle se développa ce hautain génie.

Le passage de Hugo dans la politique n'était point étranger à cette transformation de son talent de romancier. Député après 1848 aux assemblées qui organisèrent et réglèrent la République, il dut tourner son attention vers les questions sociales. Les discussions passionnées que suscitèrent la création et le fonctionnement des ateliers nationaux, ne lui restèrent point étrangères; ses réflexions sur ce point furent assez poussées et son opinion assez arrêtée pour qu'il se crût en état de s'expliquer du haut de la tribune; et si peut-être il n'exerça point sur le vote final de ses collègues l'influence qu'il aurait rêvée, du moins il est certain qu'il se mit au fait sur tout ce qui concerne le paupérisme et la misère. Déjà, dans ses œuvres antérieures, il n'avait point craint d'afficher des prétentions de sociologue; dans son théâtre notamment, il avait émis et tenté de lancer à travers le grand public des aspirations de réforme sociale. Mais, à mesure que ses idées en la matière devenaient plus obsédantes, il souhaitait de leur donner dans ses écrits tout leur développement, et il désirait trouver, pour les exprimer, une forme qui, en restant littéraire, lui permît de les communiquer à ses lecteurs tout à l'aise et directement. Cette forme, ce fut le roman social.

Hugo, en s'adonnant à ce genre nouveau pour lui, obéissait aussi à un instinct moins généreux. Les succès prodigieux d'Eugène Sue, l'admiration qui lui venait de tous les coins de France, le nombre toujours croissant de ses lecteurs fascinèrent un poète qui, malgré une réputation déjà ancienne, n'avait jamais encore connu la popularité. Il voulut, lui aussi, pénétrer dans les chaumières, il voulut qu'aux veillées de famille on frissonnât d'horreur en tournant les pages d'un de ses livres, il aperçut comme en songe la douce perspective d'être un jour salué partout du titre de romancier national. Il avait compris que la vogue était désormais assurée à cette sorte de roman dont les feuilletons des journaux nourrissaient chaque jour la curiosité de leurs lecteurs, et, fidèle à ses habitudes, il ne permit pas qu'un genre littéraire un peu nouveau se produisît sans en essayer aussitôt. A l'exemple de Musset, il avait célébré l'amour en vers faciles, après Lamartine il avait composé de graves et larges méditations, Leconte de Lisle jusqu'à un certain point lui avait donné le modèle de la *Légende des Siècles*; de même, à l'instigation d'Eugène Sue, il cultiva le roman social. Sa rare faculté d'accommodation et la souplesse de son talent ne lui permettaient point de rester indifférent à la littérature de son époque : il fallait coûte que coûte qu'il s'en mêlât et qu'à chaque étape nouvelle il fît entendre sa fanfare.

Ces considérations nous révèlent dans quel esprit Hugo écrivit *les Misérables* (1862), *les Travailleurs de la Mer* (1866), ou encore *l'Homme qui rit* (1869). Elles nous indiquent aussi comment il convient d'étudier tous ces romans sociaux. Il convient d'abord de les examiner en tant qu'ils rivalisent avec les productions dont les journaux garnissent leur rez-de-chaussée : c'est

l'exécution du roman, ses caractères pour ainsi dire extérieurs qui nous intéresseront ici. En second lieu, on verra comment Hugo a rendu les procédés du roman-feuilleton capables d'exprimer des théories sociales; nous constaterons une sorte de passage du fait à l'idée; il faudra donc expliquer comment se produit cet enrichissement. Enfin, et en troisième lieu, il sera nécessaire d'indiquer quelles sont les théories sociales que Hugo a réussi de la sorte à exprimer.

I

Considérons la masse énorme des *Misérables* ou celle, encore imposante, des *Travailleurs de la Mer*. Parcourons ces romans sans fin, où les pages s'ajoutent aux pages pour la satisfaction de l'auteur et l'étonnement du lecteur. Laissons-nous émouvoir par les surprises que chaque chapitre nous réserve, lisons tous ces récits horribles et surprenants comme les enfants lisent l'histoire de l'Ogre ou celle de Barbe-Bleue et, cette lecture une fois terminée, notons les traits qui, à la réflexion, nous paraissent caractériser ces romans.

C'est, en premier lieu, le *manque de rigueur dans leur intrigue*. Les événements par lesquels ils prétendent frapper notre esprit, se succèdent, mais ils ne s'enchaînent pas. Hugo n'a point arrêté par d'autres lignes le dessin de son intrigue que par les limites mêmes de son imagination. Tout ce qui l'a guidé, c'est sa fantaisie ou son bon plaisir. Il en résulte que l'intrigue dans ses romans rejaillit sans cesse : elle procède par bonds successifs. Le lecteur croit après quelque laborieuse histoire arriver à un dénouement au moins provisoire,

mais son espérance est déçue et, par une péripétie nouvelle, la solution qu'il espérait, est reculée dans un lointain indéfini. De là vient que sur des thèmes très simples et très menus Hugo a écrit des romans interminables.

Comment cependant réussit-il à faire rebondir l'intrigue? La manière dont il s'y prend est infiniment variée. Voici pourtant quelques-uns de ses procédés.

Le procédé le plus simple consiste à arrêter momentanément l'intrigue. On interrompt brusquement le récit commencé, on laisse le lecteur en suspens et, lorsque sa curiosité et son émotion sont le plus vivement surexcitées, on retarde par un raffinement suprême l'obligation de les satisfaire. Les journaux à un sou usent chaque jour de ce moyen sous sa forme la plus grossière : cette « suite à demain » par laquelle ils découpent en tranches leur roman-feuilleton, survient toujours à l'instant où le pathétique atteint au comble. Hugo n'a point dédaigné de piquer ainsi la curiosité : que n'a-t-il point imaginé en ce genre dans *les Travailleurs de la Mer*? Voici sieur Clubin, qui après un naufrage se trouve seul sur une roche isolée en vue des côtes de Guernesey; il se décide à gagner en nageant la bande de terre visible à l'horizon, et nous assistons à ses préparatifs : nous le voyons se mettre à nu, assurer autour de lui la ceinture où il a enfermé une fortune mal acquise, nous le voyons plonger et disparaître sous les vagues. « Comme il tombait de haut, nous assure Hugo, il plongea profondément. Il entra très avant sous l'eau, atteignit le fond, le toucha, côtoya un moment les roches sous-marines, puis donna une secousse pour remonter à la surface. En ce moment, il se sentit saisir par le pied! » Le chapitre, et le livre, finissent sur ce mot. Quand nous tournons la page,

nous apercevons un titre qui est peut-être ironique : « Imprudences de faire des questions à un livre », et, quand nous lisons le texte, nous trouvons qu'il y est question de toute autre chose que du plongeon de sieur Clubin. Pourtant son pied a été saisi sous l'eau, et cela n'est point naturel! Nous sommes étonnés, émus; nous attendons la suite avec frémissement.... Mais notre inquiétude plaît à Hugo qui l'a volontairement provoquée : tant que nous ne connaîtrons pas le dénouement dont lui seul a le secret, il est sûr que nous ne lui échapperons pas.

Ailleurs Hugo a recours à un procédé inverse : au lieu de faire attendre à notre curiosité la pâture qu'elle désire, il l'accable sous une abondance intarissable de péripéties et d'incidents. Coup sur coup, les catastrophes éclatent, les événements se précipitent; notre attention n'obtient pas le moindre répit, mais elle est sans cesse occupée à débrouiller le fil de l'intrigue. Le roman est, si l'on peut dire, porté à son maximum de densité. Examinez *les Travailleurs de la Mer*. L'histoire qui en fait le fond, est tout à fait banale : un jeune homme, admirablement brave, aime une jeune fille, admirablement belle, sans oser le lui dire, car la jeune fille est dans une situation de fortune plus brillante que la sienne. Celle-ci tombe brusquement dans la gêne; c'est le moment que le jeune homme, désormais plus riche qu'elle, choisit pour lui avouer son amour. Voilà une ritournelle bien connue. Mais Hugo a corsé cela : le jeune homme ne veut pas épouser la jeune fille comme il lui ferait une charité; il ne veut pas qu'elle puisse considérer le mariage comme une sorte de marché par lequel elle se livrerait à lui pour échapper à la misère; il désire au contraire la mériter et pour cela il accomplit un exploit extraordinaire. L'exploit accompli, il

s'aperçoit que la jeune fille en aime un autre. Ce rival lui a des obligations, puisqu'il lui a autrefois sauvé la vie. Qu'importe? notre héros se sacrifiera! il mariera à l'autre la jeune fille qu'il a si vaillamment méritée. Bien plus, il fournira lui-même l'anneau nuptial, il offrira un trousseau! C'est un raffinement inouï d'héroïsme.

Seulement, tout à la joie de surcharger son intrigue, Hugo ne s'est pas aperçu que chaque épisode ainsi imaginé prend à lui seul sa valeur propre. Quoi qu'il en ait, il est bien un peu forcé de traiter pour elle-même chaque partie surajoutée; alors le lecteur s'intéresse — plus ou moins — à chacune de ces parties, mais il perd de vue le lien qui les unit. Au reste, dans des livres composés par accumulation de péripéties, ce lien ne pouvait être que très fragile, au point même que dans *les Misérables* il n'est point toujours aisé de le découvrir. Sans doute la poursuite de Jean Valjean par le policier Javert, patiemment et lentement menée, donne au roman une apparence d'unité; mais, si l'on recherche comment l'histoire de Fantine se lie à celle de Valjean, et à celle-ci l'histoire de Marius, il faut un véritable effort de mémoire pour retrouver la transition de l'une à l'autre. A force de surcharger ses romans, il est arrivé à Hugo que l'intérêt en est devenu fragmentaire et qu'il naît de chaque épisode beaucoup plus que de l'ensemble.

Hugo pourtant ne s'est point déclaré satisfait, mais il s'y est encore pris d'autre façon pour alimenter ses intrigues. Après s'être inspiré des exemples que lui offraient les romans-feuilletons de la presse à bon marché, il a profité des modèles que lui donnait le mélodrame : il a eu recours à des substitutions de personne et il a par ce moyen provoqué des imbroglios.

Chaque personnage a plusieurs états civils : nous le voyons sous un nom et dans une certaine situation; brusquement, en quelque autre partie de l'œuvre, il reparaît sous un autre nom et dans une autre situation. De là des reconnaissances qui ne se produisent qu'après de multiples incidents; de là, par suite, des imbroglios. En voici un exemple bien caractéristique, emprunté aux *Misérables* :

Un jeune homme, Marius, quitte le domicile de son grand-père, fervent royaliste, qui l'a élevé. Ce jeune homme a voué un culte à la mémoire de son père, fervent bonapartiste, et parce que lui-même a hérité des idées politiques de son père, il s'est fâché avec son grand-père. Le voilà donc seul sur le pavé de Paris. Il va se loger dans une masure, la masure Gondreau.

A côté de lui habite la famille Jondrette, qui vit de l'exploitation des personnes charitables. Or ces Jondrette ne s'appellent pas Jondrette, mais Thénardier; et M. Thénardier sur un champ de bataille a sauvé la vie au père de Marius. Première coïncidence!

Marius aime une jeune fille. Cette jeune fille vient avec son père M. Leblanc faire la charité chez les Jondrette. Ainsi Marius peut la contempler et, après avoir perdu ses traces, la retrouver. Deuxième coïncidence!

Jondrette, qui est un malhonnête homme, prépare avec le secours d'une bande de malfaiteurs un coup contre M. Leblanc qu'il s'agit de dépouiller. Or Marius surprend le complot; le voilà donc qui va être le sauveur du père de celle qu'il aime. Troisième coïncidence!

Mais M. Leblanc ne s'appelle pas M. Leblanc, et sa fille n'est pas sa fille. Il est un ancien forçat, et elle est la fille naturelle d'une femme que M. Leblanc a pro-

tégée. Or, s'étant évadé une première fois du bagne, M. Leblanc — Valjean de son vrai nom — a été surpris et repris dans cette masure Gondreau, où les Jondrette l'ont supplié de venir pour les secourir. Quatrième coïncidence!

M. Leblanc-Valjean, après sa première et après sa deuxième évasion du bagne, a été sans cesse persécuté, suivi à la piste et dénoncé par un policier infâme, nommé Javert. Or lorsque Marius, pour déjouer le complot ourdi à l'instigation des Jondrette contre M. Leblanc, va requérir l'aide de la police, il se trouve précisément que le policier qui répond à son appel, est ce même Javert. Cinquième coïncidence!

Voilà un étrange enchevêtrement. Cette rencontre dans une masure de tous ces gens qui auraient intérêt à rester cachés les uns aux autres, est vraiment déconcertante, et, pour qu'elle se produise, voyez quelle extraordinaire déformation de la réalité Hugo a introduite dans son roman : ni les hommes ne s'y appellent de leur nom, ni les femmes n'y sont filles de leur père. Toutes les données habituelles de la vie sont renversées. Chaque héros du roman ne se contente pas d'être lui-même; il porte en lui deux ou trois personnages, dont l'un ou l'autre se manifeste selon le temps et selon les circonstances. L'intrigue du même coup présente un double ou un triple aspect; elle est transposée, si l'on peut dire, en des tons différents, et sa longueur s'augmente de toutes les préparations et explications que réclament des situations aussi embrouillées.

Ainsi nous apparaissent en leurs traits essentiels les intrigues des romans sociaux de Hugo. Arrêt brusque dans la narration d'une péripétie dont le dénouement se dérobe à nous pour un temps, complication du récit par surcharge d'incidents, substitutions donnant lieu à

des imbroglios, ce sont autant de procédés dont Hugo usa fréquemment. Grâce à eux l'intrigue de ses romans ricoche indéfiniment. A lire *les Misérables*, on se convainc que, si l'auteur a mis un jour le point final, c'est qu'il était lassé d'écrire; mais on voit bien que, s'il l'avait voulu, le récit aurait pu continuer longtemps encore.

Une intrigue ainsi conduite présente des défauts évidents. Elle pèche à la fois contre la vraisemblance et contre la bonne ordonnance littéraire. Du premier de ces défauts Hugo lui-même s'est rendu compte, et il a cherché à prévoir les objections que l'on pouvait de ce chef diriger contre lui; à mesure qu'il se laisse entraîner par l'ardeur de son imagination à des assertions discutables, il revient en arrière pour glisser dans son livre des éclaircissements et des preuves, qui serviront de justification à l'affirmation présente; il pourra dès lors renvoyer triomphalement le lecteur grincheux aux passages explicatifs. Lorsque Gilliatt travaille à dégager la machine à vapeur de la « Durande » échouée sur un écueil, Hugo prend soin de nous expliquer comment il peut venir à bout de cette opération : « A l'aide de sa pince et de sa tenaille, et en se servant de son ciseau comme d'un tournevis, il entreprit de démonter les deux roues du navire; il y parvint. *On n'a pas oublié que ce démontage était exécutable; c'était une particularité de la construction de ces roues* [1]. » Quelle bonne fortune que ces roues fussent ainsi faites! Sans quoi Gilliatt n'aurait pu disputer à la mer la plus belle part de cette épave qu'il dépèce, et il aurait beaucoup perdu de l'intérêt qu'il nous inspire. En revanche l'épisode auquel il est mêlé, aurait peut-être gagné en vérité et

1. *Travailleurs de la Mer*, t. II, p. 86. Édit. *ne varietur* in-8°.



en probité. Mais Hugo s'est laissé entraîner par le désir de compliquer son intrigue.

La même préoccupation l'a conduit à dédaigner tout souci de composition ou de construction. Jetant pêle-mêle sur le papier les inventions qui germaient dans son cerveau fécond, il n'a point pris soin de les coordonner, ni de les enchaîner; mais pour chaque épisode inventé, il crée une rubrique nouvelle, livre ou chapitre, selon l'importance de la découverte. Il en résulte que les divisions et les subdivisions abondent dans ces romans, sans qu'au reste le titre de chaque chapitre corresponde exactement à leur contenu; car Hugo a essayé de mettre de la suite dans la série des étiquettes, mais il ne s'est point préoccupé de mettre d'accord l'étiquette et le chapitre qu'elle couvre. Aussi est-ce dans un chapitre intitulé « Ce qu'il croyait [1] » que nous trouvons le portrait physique de l'évêque Myriel. La disposition de ses matériaux, pas plus que la vraisemblance, ne préoccupe Hugo; il dédaigne la logique dans l'ordonnance de l'ensemble comme dans le détail des péripéties. Rien dans ses romans n'est prévu, tout s'étire à volonté; leur plan est à chaque instant modifiable, et ils semblent faits de fragments juxtaposés.

Dans des intrigues ainsi élaborées, quels *personnages* se meuvent? Il suffit de feuilleter les romans sociaux d'Hugo pour y apercevoir un grouillement humain, une quantité toujours grossissante d'individus mêlés de plus ou moins près à l'action; mais dès qu'on pousse plus avant sa lecture et qu'on fait connaissance plus intime avec eux, on s'aperçoit vite que, si leur ensemble est imposant, chacun d'eux pris à part n'a rien en lui que

1. *Misérables*, t. I, p. 96.

de primitif et de rudimentaire. Multiplicité des personnages, mais simplicité de chaque personnage, voilà ce qui, outre le manque de rigueur dans l'intrigue, caractérise *les Misérables* ou *les Travailleurs de la Mer*.

Il n'est point difficile de noter dans ces livres un grand afflux de personnages; ceux-ci semblent de tous côtés s'être donné rendez-vous, ils accourent en foule, et sans cesse nous en voyons surgir de nouveaux. Chacun d'eux traîne sur ses pas tout un cortège : après mess Lethierry c'est Déruchette, après Déruchette ce sont Grâce et Douce ses servantes; et après mess Lethierry c'est encore Rantaine et c'est sieur Clubin, les deux capitaines successifs de la « Durande ». Notez que, souvent, grâce aux substitutions et aux travestissements, le même personnage joue plusieurs rôles dans la pièce. Tout cela ne va point sans quelque confusion : on ne peut pas dire au juste quel est le héros de chaque roman, ni qu'il y en ait un. Trop de figures s'agitent devant nous pour que nos regards puissent se fixer sur une seule.

Mais isolons chaque personnage, et regardons en eux-mêmes les personnages principaux, ceux que Hugo a dû le plus soigneusement étudier.

Hugo nous fait lier connaissance avec ces personnages successivement, et non pas tout d'un coup. Il nous révèle peu à peu, au fur et à mesure des péripéties qui se déroulent, les particularités de leur caractère. Gilliatt, dans *les Travailleurs de la Mer*, nous est présenté selon un procédé qu'Hugo a lui-même caractérisé en écrivant : « Dans les villages on recueille des indices sur un homme; on rapproche ces indices; le total fait une réputation [1]. » La manière d'Hugo est « villageoise ».

1. *Travailleurs de la Mer*, t. I, p. 119.

Il procède par une série d'anecdotes qui contribuent à nous montrer le caractère de ses héros. Cependant il a essayé parfois de résumer en un tableau rapide la lente succession de ses ébauches; il a tenté de tracer quelques portraits en pied; mais il n'y a réussi que très médiocrement, car par désir de graver en traits profonds et rapides la silhouette du personnage, il aboutissait à des formules surprenantes, dont voici un échantillon ; « La solitude fait des gens à talents ou des idiots. Gilliatt s'offrait sous ces deux aspects. » Il est clair qu'à des aphorismes de ce genre le lecteur préfère, malgré tous leurs inconvénients, les portraits disséminés et éparpillés dont Hugo est coutumier.

Ceux-ci pourtant ont un inconvénient certain : c'est qu'ils sont forcément superficiels. Ils nous montrent le personnage dans des postures diverses; mais, quand même ils auraient épuisé la série des attitudes qui lui sont familières, ils ne nous l'auraient jamais montré que du dehors; ils ne nous font pas pénétrer au dedans de lui. Souvenons-nous des *Travailleurs de la Mer* : le second livre de la première partie est destiné à nous faire connaître mess Lethierry. Si l'on en retranche un chapitre sur la vieille langue de mer, dont on ne voit pas le rapport avec le reste, il restait à Hugo trois chapitres pour poser son personnage. En a-t-il habilement tiré parti? Deux de ces chapitres sont d'une banalité désolante, puisque l'un n'a d'autre objet que d'opposer en Lethierry l'agitation de sa vie à la tranquillité de sa conscience et que l'autre nous le représente « vulnérable surtout dans ce qu'il aime », en quoi il ressemble exactement aux neuf dixièmes des humains. Le seul trait qui paraisse en lui original, Hugo consacre un chapitre entier à le mettre en relief; mais ce trait nous semble étrange et invraisemblable : il s'agit « d'un goût

qu'il avait », et ce goût consistait à rechercher chez les femmes des mains fines, délicates et soignées. On avouera que de la part d'un vieux marin cette recherche est au moins imprévue et qu'en tout cas Hugo, pour nous le dépeindre, l'a pris par le petit côté. Presque jamais il ne procède autrement : ce sont les manies, les allures extérieures, les apparences qu'il nous représente plutôt que le fonds original, le signe distinctif de chaque individu.

Ainsi les personnages imaginés par Hugo ne nous sont de prime abord révélés qu'incomplètement. Du moins, dans la suite du roman, la psychologie de chacun d'eux se dévoile-t-elle plus riche?

Ce qui est certain, c'est que Hugo a tâché de nous faire illusion sur ce point. Il a étalé tout un appareil et déployé tout un luxe de formules et de maximes où semble renfermée la quintessence de toute psychologie. Il déclare de mess Lethierry que « son aversion des prêtres était *idiosyncrasique*[1] ». Ailleurs il place une tirade sur l'hypocrisie :

> « Le propre de l'hypocrisie c'est d'être âpre à l'espérance. L'hypocrite est celui qui attend. L'hypocrisie n'est autre chose qu'une espérance horrible; et le fond de ce mensonge-là est fait avec cette vertu devenue vice[2]. »

Ailleurs encore il explique à sa façon la mélancolie et les degrés remontants du désespoir[3]. Mais, hors ces prétentions philosophiques et ce jargon souvent inintelligible, Hugo n'a rien fait pour disséquer avec finesse les sentiments de ses personnages et atteindre à ces analyses subtiles qui font le charme de romans plus délicats. A peine quelques passages de ces romans

1. *Travailleurs de la Mer*, t. I, p. 200.
2. *Ibid.*, t. I, p. 368.
3. *Ibid.*, t. II, p. 253.

interminables ont-ils acquis de ce chef une certaine réputation; Hugo, évidemment, y a fait effort pour distinguer des nuances qu'il n'avait pas coutume d'apercevoir, mais sa tentative fut le plus souvent infructueuse, et quelques-unes de ses peintures les plus vantées, si on les examine de près, apparaissent incertaines et superficielles. Regardons comment nous est représentée dans *les Misérables* la tranformation de Jean Valjean. A peine échappé du bagne, il se laisse aller à commettre des brutalités et des vols; mais, après qu'il a vécu durant quelques heures en compagnie de personnes honnêtes, brusquement son bon naturel, trop longtemps endormi, se réveille, et le voilà qui va devenir éperdument vertueux. Cette scène de rédemption, telle qu'Hugo la retrace, se divise en deux moments. Il y a d'abord la période des hallucinations; l'esprit de Valjean est ébranlé par le spectacle réconfortant qu'il a contemplé dans la maison de l'évêque Myriel, et il est assiégé de visions vengeresses. Valjean aperçoit son propre fantôme, puis celui de l'évêque :

« Il lui semblait qu'il n'était plus qu'un fantôme, et qu'il avait là devant lui, en chair et en os, le bâton à la main, la blouse sur les reins, son sac rempli d'objets volés sur le dos, avec son visage résolu et morne, avec sa pensée pleine de projets abominables, le hideux galérien Jean Valjean.... Il se contempla donc, pour ainsi dire, face à face, et en même temps, à travers cette hallucination, il voyait dans une profondeur mystérieuse une sorte de lumière qu'il prit d'abord pour un flambeau. En regardant avec plus d'attention cette lumière qui apparaissait à sa conscience, il reconnut qu'elle avait la forme humaine, et que ce flambeau était l'évêque [1]. »

Ensuite vient la période des larmes; la sensibilité surexcitée de l'ex-forçat se soulage largement :

« Jean Valjean pleura longtemps. Il pleura à chaudes larmes, il pleura à sanglots, avec plus de faiblesse qu'une femme, avec

1. *Misérables*, t. I, p. 202-203.

plus d'effroi qu'un enfant.... Combien d'heures pleura-t-il ainsi? Que fit-il après avoir pleuré? Où alla-t-il? On ne l'a jamais su [1]. »

Qu'est-ce donc qui caractérise cette analyse psychologique? C'est qu'elle est en quelque sorte matérielle. Hallucinations et pleurs, ce sont choses étrangères à l'âme même de Valjean. Les attitudes de ce dernier nous sont représentées plus que ses sentiments. Nous voyons les grands gestes qu'il fait pour repousser les spectres qui se présentent à lui, nous voyons les flots de ses larmes; mais le travail de sa pensée, l'émoi de sa sensibilité, l'illumination soudaine de ce cerveau obscurci ne nous sont à aucun degré représentés. Hugo, selon sa coutume, nous a dépeint l'extérieur plutôt que l'intérieur de son personnage.

Cette insuffisance de l'analyse pychologique est moins sensible chez les comparses que chez les protagonistes du drame qui se déroule devant nous. Il n'était pas besoin ici d'un portrait en forme; une esquisse suffisait et Hugo l'exécutait en quelques touches avec une dextérité puissante. Au reste, s'il réussit à nous faire bien voir ces personnages secondaires, c'est moins en les mettant eux-mêmes sous nos yeux qu'en nous représentant le cadre où son imagination les replace. Plus le milieu où ils vivent est caractéristique, plus ils nous semblent vivants et bien venus.

Au fond le grand défaut de tous ces personnages, — accessoires ou principaux, — qui peuplent les romans d'Hugo, c'est qu'ils manquent d'un dessous assez riche; ils sont d'une simplicité rudimentaire. Hugo a écrit de l'un d'eux : « L'étiquette : Prude, sous laquelle nous l'avons classé, lui convenait absolument ». Voilà bien sa méthode : un seul mot lui suffit à caracté-

1. *Misérables*, t. I, p. 203-204.

riser ses personnages. Ils portent tous une étiquette, sans plus.

Est-il assez d'avoir signalé l'incohérence de l'intrigue et la simplicité des personnages pour donner une idée exacte des romans sociaux de Victor Hugo? Un troisième trait nous frappe sans cesse en eux : *l'intervention constante de la personnalité de l'auteur.* A chaque ligne nous sentons Hugo présent. Il se montre et il se mêle au livre au moment même où il n'en est nullement besoin. Jamais il n'a cherché à s'effacer. Et cet étalage de soi mérite d'autant plus d'être noté que le roman social prétend à l'ordinaire faire de la société présente une peinture en quelque sorte historique, c'est à-dire impersonnelle. Mais Hugo était si incapable de s'oublier lui-même que, si d'aventure il avait tenté une œuvre strictement historique, il y aurait, à la manière de Michelet, laissé déborder sa personnalité.

Dans le style même se trahit cette intervention de l'auteur. Il est émaillé, presque à chaque phrase, de formules dans le genre de celles-ci : « Disons-le », « Apprenons-le ». L'exposition n'est point mise sous forme animée : on sent qu'Hugo y parle directement au lecteur. A chaque instant il éprouve le besoin de nous fournir quelque explication et il se substitue à son personnage, non sans maladresse, ni gaucherie, comme on peut en juger par un exemple : « Le Révérend avait remarqué sur un des livres ce titre véritablement bourru et menaçant : de Rhubarbaro. Disons-le pourtant, l'ouvrage étant, comme le titre l'indique, écrit en latin, il était douteux que Gilliatt, qui ne savait pas le latin, lût le livre[1]. » Cette remarque dans sa forme prétentieuse de raisonnement bien déduit, cette façon pour l'auteur

1. *Travailleurs de la Mer*, t. I, p. 111.

de se mettre à la place du Révérend, ce : « Disons-le pourtant », c'est, si l'on veut, du pur Ohnet, mais c'est aussi de l'Hugo!

Les personnages ne sont souvent que des exemplaires affaiblis d'Hugo lui-même; en eux revit une partie au moins de l'auteur; en eux se retrouvent les haines, les affections, les curiosités de l'écrivain qui les a mis sur pied. *Les Travailleurs de la Mer* ne sont qu'une peinture des hommes et des choses, du spectacle qu'Hugo a contemplé au temps de son exil. Dans *les Misérables* qu'est-ce que Marius, fils d'un officier de l'Empire, bonapartiste lui-même, bouleversé de rêves socialistes, qu'est-ce sinon Victor Hugo, fils du général Hugo, auteur d'un recueil de pièces napoléoniennes, mêlé dans la suite au combat politique?

Quant à l'intrigue, la main de l'auteur s'y sent de façon continue; dans ces épisodes qui se succèdent sans nécessité, qui se multiplient et s'embrouillent au moment où nous croyons en tenir la solution, nous sentons un caprice de la volonté d'Hugo; car rien, sinon le bon plaisir de ce dernier, n'exige dans les événements une succession de ce genre.

Ainsi dans ces romans sociaux nous surprenons à tout moment Hugo en personne. Pour le choix de ses développements, il s'inspire non des nécessités du sujet, mais de ses convenances particulières. Il ne se subordonne pas à son sujet, mais son sujet à lui. Fidèle aux habitudes de son lyrisme, il étale dans tout l'ouvrage sa personnalité.

Essayons de résumer les quelques traits saillants que nous avons aperçus dans les romans sociaux d'Hugo en les lisant comme nous lirions des romans-feuilletons. L'intrigue nous en a paru variée, dramatique, émouvante, mais décousue, point rigoureuse et parfois un

peu puérile. Les personnages s'agitent et se démènent en nombre incalculable; mais ceux mêmes qui tiennent les premiers rôles, manquent de consistance et de profondeur. Enfin l'intrigue, aussi bien que les personnages ou que le style, porte à chaque instant la trace de l'intervention d'un auteur incapable de sortir longtemps de soi. Voilà ce qui frappe dans ces romans, lorsqu'on ne cherche en eux que l'intérêt de curiosité.

II

Ils présentent un autre genre d'intérêt. Hugo, parce qu'il était Hugo, n'a point pu se contenter de nous livrer un récit mélodramatique, mais il était inévitable qu'il versât quelque substance dans ce cadre habituel du roman-feuilleton. Il s'est donc efforcé d'approprier les procédés qu'on vient de voir, à l'expression d'idées sociales. Il convient maintenant d'indiquer comment il s'y est pris et jusqu'à quel point il y a réussi.

De ce que les intrigues de ses romans étaient d'une complication toujours croissante, il est résulté pour Hugo un avantage et un inconvénient. L'avantage c'est qu'Hugo, libre d'ajouter à sa guise des péripéties, peut nous conduire où il veut. L'action du roman, n'étant déterminée par rien, se modifie au gré de l'auteur, et ce dernier trouve ainsi le moyen de nous introduire dans les milieux les plus divers. Il nous fait passer une revue complète de l'humanité. Dans *les Travailleurs de la Mer* il nous fait connaître le monde des populations océaniques, de bons et loyaux marins, et en face d'eux les habitués sinistres des bouges de Saint-Malo, les jeunes gens hardis que les vagues déchaînées atteignent

sans les mordre, et en opposition avec eux les vieillards fatigués qui chaque jour chauffent leurs rhumatismes au soleil de la plage. Dans *les Misérables* c'est le bagne et le couvent, c'est la masure et le palais, l'usine et l'église, l'auberge et le cabaret qui nous ouvrent tour à tour leurs portes; et même, pour nous permettre de suivre Fantine, Hugo entre-bâille les persiennes closes d'une maison de tolérance. Il a suffi à Hugo d'en avoir seulement l'idée pour qu'aussitôt il lui soit possible de nous dévoiler les mystères de ces lieux ou de ces sociétés; jamais il n'en a été empêché par les exigences d'un plan nettement arrêté, mais toujours il s'est ménagé de ce côté la plus extrême liberté.

A cette souplesse infinie de l'intrigue il y a aussi un inconvénient. L'intrigue, par trop de mollesse, perd sa signification propre : elle ne prouve rien ou ne démontre rien. Elle offre à l'auteur beaucoup de commodité pour répandre de la variété dans son roman; mais elle ne lui apporte aucun secours pour le succès de sa thèse. Mieux encore, elle empêche toute thèse. L'intrigue prend à chaque instant la signification que veut lui donner Hugo, mais justement elle précise et démontre trop de choses tour à tour et par fragments pour garder une valeur démonstrative d'ensemble.

Grande variété dans les peintures, mais impossibilité d'une thèse, c'est donc ce qui, dans *les Misérables* ou *les Travailleurs de la Mer*, découle du caractère incertain et variable de l'intrigue.

Pour ce qui est des personnages, nous avons vu qu'ils sont d'une simplicité rudimentaire. Chacun d'eux porte une étiquette; et les mobiles qui dictent ses actes, se ramènent tous à cette qualité ou à ce défaut dont il est la vivante incarnation. Il en résulte que chaque person-

nage tend à devenir représentatif, à l'exclusion de toute autre, de la qualité qui est inscrite sur son étiquette. Il n'existe plus en tant qu'homme de chair et d'os, il n'est plus qu'une vertu ou qu'un vice revêtu d'une forme animée, et vivante juste assez pour avoir le droit de se mêler à l'intrigue d'un roman. Autrement dit, ces personnages, étant d'une seule pièce, se prêtent à devenir des *symboles*. Hugo lui-même l'a bien senti et il a remarqué à un moment : « L'école mystique de Joseph de Maistre, laquelle assaisonnait de haute cosmogonie ce qu'on appelait les journaux ultras, n'eût pas manqué de dire que Javert était un symbole[1]. » Eh bien! l'école mystique de Joseph de Maistre aurait eu raison : Javert est un symbole, celui du policier idéal, et Valjean en est un autre, le symbole du racheté idéal. Dans *les Travailleurs de la Mer* ce sieur Clubin, criminel raffiné, artiste d'hypocrisie, qui se plaît aux complications du vice, c'est le mal personnifié, c'est la représentation idéale du mal raisonné et volontaire. Ces personnages, et bien d'autres encore, Hugo les traite comme des mannequins, qu'il manie à sa guise pour exprimer ce qui lui plaît.

Seulement ces personnages-symboles manquent de réalité. D'une part ils ne vivent pas, ils ne sont que des créations livresques et sont trop différents de nous pour que notre imagination puisse établir une confusion entre eux et nous. D'autre part ils ne sont pas vrais, parce que, orientés dans une seule direction et n'exprimant qu'une seule tendance, ils sont entièrement bons ou entièrement méchants; or la vie ne nous montre jamais de caractères ainsi faits; les pires scélérats ont leur moment d'honnêteté. Hugo, pour plus de commodité, n'en a point tenu compte.

1. *Misérables*, t. I, p. 309.

En somme il a prétendu créer des types représentatifs; et, comme tels, il a étudié avec détail ses personnages. Il fixe leur ascendance, leur milieu social, les conditions physiologiques et pathologiques de leur tempérament. Il nous livre une série de monographies qui ne sont pas exemptes de quelque prétention : dans les héros de ses romans, il prétend fixer et résumer l'humanité entière.

Que devait produire dans les romans sociaux d'Hugo cette intervention incessante de l'auteur que nous avons naguère constatée et essayé de définir? Elle a introduit en eux de la variété et de la diversité. Car Hugo, c'est le xixe siècle tout entier; il a condensé en lui toutes les préoccupations, les idées et les connaissances de son époque. Par suite, nous retrouvons dans ses romans, à mesure qu'il y mêle davantage sa personnalité, tout le siècle et autre chose encore.

Il suffirait, pour s'en convaincre, de remarquer avec quelle aisance Hugo y varie sa forme et y prend tous les tons. A côté des récits et des descriptions il a inséré des dissertations où il a cru placer la substance de son œuvre. Les pages sublimes, quelques-unes des plus belles qui soient jamais sorties de la plume d'Hugo, voisinent avec les pages grotesques. De nobles élans lyriques jaillissent de l'endroit où on les attendrait le moins : dans *les Misérables* [1], après avoir montré la transformation de Fantine en fille publique, Hugo s'élève à des considérations apocalyptiques sur la prostitution. Il ne s'effraie d'aucune antithèse et reflète dans son œuvre tous les contrastes qui étaient en lui.

C'est pis encore quand il prétend étaler non plus seu-

1. *Misérables*, t. I, p. 336.

lement les ressources de sa virtuosité, mais les trésors de sa science. Il sait tout, ou du moins il parle de tout. Avec une tranquille assurance il disserte longuement *de omni re scibili*. Il a des théories sur l'éducation, sur le cléricalisme, etc., et cela est assez naturel de la part d'un homme politique qui à la tribune publique s'est plusieurs fois expliqué sur ces matières. Mais il ne se tient pas pour satisfait : le roman social, à son avis, ne doit pas seulement nous représenter la marche de la société, il doit encore démonter pour nous, pièce par pièce, et nous expliquer le mécanisme grâce auquel cette société existe et fonctionne. Le voilà donc qui pousse son enquête jusqu'aux moindres détails : il s'informe des sciences ou des métiers les plus techniques, il se met au courant avec une patience minutieuse, et vite il nous répète tout ce qu'il vient d'apprendre; il nous fait de véritables leçons, sans crainte de nous rebuter par nombre d'expressions rébarbatives. Dans *les Travailleurs de la Mer*, il se révèle géologue très expert : il nous énumère la série des diverses roches et analyse leur substance. Un peu plus loin il nous initie aux mystères de la mécanique : « L'ajustement très ingénieux de ce palanquin, nous dit-il sans rire, avait quelques-unes des qualités simplifiantes de la poulie Weston d'aujourd'hui, et de l'antique polyspaston de Vitruve[1]. » Et comme ses scrupules de savant ont le pas sur ses délicatesses d'artiste, il ne craint point, au milieu de l'émouvante description d'une tempête, de s'interrompre pour faire cette modeste remarque : « Les calculs de Stevenson établissent que, contre la vague, élastique elle-même, un assemblage de bois, d'une dimension voulue, rejointoyé et enchaîné d'une certaine façon, fait

1. *Travailleurs de la Mer*, t. II, p. 93.

meilleur obstacle qu'un breack-water de maçonnerie [1]. » Tant de précision, au moins apparente, serait pour surprendre des mathématiciens eux-mêmes. Que serait-ce s'ils entendaient Hugo dans *les Misérables* traiter, avec une assurance égale, de l'industrie des fromages dans le Jura [2]?

La vie contemporaine ne suffit point à assouvir la fringale d'érudition qui dévore Hugo. Il remonte dans le passé, et l'histoire, elle aussi, reste sans mystère pour lui. Il accueille volontiers dans ses livres les réminiscences qui l'assaillent; de petits faits, des anecdotes racontées ou rappelées, viennent illustrer son récit et lui servent parfois d'arguments. Tantôt il évoque l'histoire de France, tantôt il se souvient de l'histoire d'Angleterre, ailleurs il se remémore l'histoire de l'Église dans ses traits les plus menus, du genre de celui-ci : « Les diables Raguhel, Oribel et Tobiel ont été saints jusqu'en 745 où le pape Zacharie, les ayant flairés, les mit dehors. » — Il aborde avec audace les grandes fresques historiques, et d'une touche puissante il ressuscite pour nous la mêlée indistincte de Waterloo ou le Paris inquiet de 1817.

Passé et présent, c'est tout le siècle, c'est l'univers entier qu'Hugo a renfermé dans ses romans sociaux : c'est l'expérience lentement acquise par l'humanité dont il prétend nous livrer la somme. Et s'il a pu, au moins en partie, mener à bien cette tâche, c'est qu'il était l'homme unique dont l'image domine son époque et toutes les époques. Ses romans sont une sorte d'encyclopédie, parce qu'Hugo lui-même était la synthèse de son temps. Par le seul fait qu'il mêlait sa personne

1. *Travailleurs de la Mer*, t. II, p. 173.
2. *Misérables*, t. I, p. 143.

à leur trame, il leur communiquait une valeur particulière.

En résumé, Hugo a tiré un excellent parti de toutes les ressources du roman social. La complication sans limites de l'intrigue lui a permis de nous introduire dans tous les milieux. La simplicité des personnages les a rendus aptes à devenir des symboles. L'intervention de la personnalité de l'auteur dans le livre lui a fourni l'occasion d'exposer la masse de ses connaissances et de ses idées. C'est ainsi qu'Hugo a rendu les procédés du roman le plus vulgaire capables d'exprimer ses théories sociales. Reste à voir quelles sont au juste ces théories.

III

Hugo souhaitait de donner à ses romans sociaux une portée indiscutable. Il prétendait leur communiquer une autre valeur que celle de récits mouvementés, et à ces études de sociologie il ne lui aurait pas déplu qu'on reconnût une allure presque scientifique. Il tâche donc de nous persuader que ses romans ne sont pas uniquement des œuvres d'imagination, mais il feint de travailler sur des documents; par exemple, il prétend avoir entre ses mains le testament véritable de celui qui fut en sa vie l'original de l'évêque Myriel, ou encore la lettre dans laquelle Mlle Baptistine nous décrit la vie de son frère l'évêque. Sans cesse il nous laisse entendre que ses inventions romanesques ont leur fondement dans la réalité et qu'il n'avance rien dont il ne puisse, le cas échéant, nous fournir pour le moins un simulacre de preuve. Ses romans, à ce qu'il nous assure, méritent d'être crus, et d'eux émanent la lumière et la vérité.

Cette foi d'Hugo dans la signification profonde des *Misérables* ou des *Travailleurs de la Mer* nous est attestée par les préfaces qu'il a placées en première page de ces livres. Elles sont courtes, mais ambitieuses. Le style en est obscur, mais l'intention en est claire, si Hugo a simplement voulu attirer l'attention du lecteur sur l'utilité sociale de ses livres. Écoutez la préface des *Misérables* :

« Tant qu'il existera, par le fait des lois et des mœurs, une damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers, et compliquant d'une fatalité humaine la destinée qui est divine; tant que les trois problèmes du siècle, la dégradation de l'homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit, ne seront pas résolus; tant que, dans de certaines régions, l'asphyxie sociale sera possible; en d'autres termes, et à un point de vue plus étendu encore, tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles. »

Par ces paroles hautaines, Hugo nous donne le droit d'examiner en leur doctrine la plus secrète la série de ses romans sociaux; il nous invite à briser l'os et à chercher la moelle. Profitons de cette indication et voyons comment Hugo a traité les trois problèmes qu'il a posés : le problème moral, le problème social, le problème métaphysique.

Le problème moral agite devant nous la question du repentir. Un individu, qui a une fois failli, peut-il effacer par ses efforts la souillure contractée? Peut-il se relever par le remords et l'expiation volontaire? Hugo répond en mettant sous nos yeux Jean Valjean et Fantine, — Valjean, forçat évadé du bagne qui reconquiert sa place dans la société, — Fantine, trop longtemps livrée à la prostitution, qui recouvre sa pureté par la puissance de son amour maternel.

Comment se produit ce relèvement? C'est une œuvre

intérieure, il se consomme dans les profondenrs de notre conscience. Il est rendu possible par cette bonté foncière qui est la caractéristique de la nature humaine et qui, si elle a ses éclipses. du moins ne s'anéantit jamais complètement en aucun de nous.

Dans ces conditions, pourquoi ce relèvement est-il toujours si pénible? Par l'injustice et les préjugés de l'humanité. Car d'une part, c'est généralement pour une faute très minime que les hommes mettent un des leurs au ban de la société : il a suffi à Valjean de voler un morceau de pain pour sa famille affamée, et aussitôt on l'a précipité au bagne. D'autre part, au lieu d'aider un coupable à sortir de sa turpitude, la société semble l'y enfoncer davantage : la fille-mère Fantine n'a d'autres ressources que de se faire fille publique, le forçat au bagne apprend tout ce qui lui sera nécessaire pour perfectionner son art du crime. Bref, la société est « effroyable pour qui est dessous »[1].

La société devrait absorber chaque coupable en elle-même, et ainsi le relèvement se ferait de façon automatique. Au contraire elle marque une opposition nette entre elle et lui. Serait-ce donc que la société est mal faite?

Ici se pose le problème social. Voici sa donnée : en face du bourgeois égoïste et satisfait se trouve le peuple opprimé, trompé, souffrant; en face des vices des honnêtes gens se montrent les vertus des misérables. D'où vient cela? De ce que la société manque de sensibilité. Elle reste impassible. Elle ressemble à un immense bloc de pierre. On ne dirait point à la voir qu'elle est vivante et palpitante. Elle paraît morte.

Jamais elle ne se laisse émouvoir. Quand un homme

1. *Misérables*, t. I, p. 167.

tombe à la mer, elle ne bronche pas. Elle ne lui tend aucun secours. « L'homme disparaît, puis reparaît, il plonge et remonte à la surface, il appelle, il tend les bras, on ne l'entend pas.... Il essaie de se défendre, il essaie de se soutenir, il fait effort, il nage. Lui, cette pauvre force, tout de suite épuisée, il combat l'inépuisable.... L'âme à vau-l'eau dans ce gouffre, peut devenir un cadavre. Qui la ressuscitera[1] ? »

Pourtant cette société insensible a une large part de responsabilité dans la chute de ceux qui ont failli. Jean Valjean, faisant son examen de conscience, découvre que la société est aussi coupable que lui des crimes dont il est l'auteur. Voici ses réflexions à ce sujet :

« Il se demanda : S'il était le seul qui avait eu tort dans sa fatale histoire? Si d'abord ce n'était pas une chose grave qu'il eût, lui travailleur, manqué de travail, lui laborieux, manqué de pain. Si, ensuite, la faute commise et avouée, le châtiment n'avait pas été féroce et outré.... Il se demanda... s'il n'était pas exorbitant que la société traitât ainsi précisément ses membres les plus mal dotés dans la répartition de biens que fait le hasard, et par conséquent les plus dignes de ménagements. Ces questions faites et résolues, il jugea la société et la condamna[2]. »

Mais si, malgré cette responsabilité, la société reste insensible, c'est que dans la société telle qu'elle est organisée, la *haine* est la règle. On commence par la haine de la loi humaine, on continue par la haine de la société, puis la haine du genre humain, puis la haine de la création, et on aboutit à un incessant et brutal désir de nuire. Alors, animés par ce désir de nuire, les plus forts asservissent les plus faibles; et ainsi naissent les trois fléaux qu'Hugo durant sa longue vie a le plus continûment combattus : l'esclavage, la peine de mort, le césarisme.

1. Voir *Misérables*, t. I, p. 169-172.
2. *Ibid.*, t. I, p. 159-160.

Pour remédier à tant de misères que faudrait-il? De la charité et de l'amour. La charité est actuellement bannie de la société; toutes les portes se ferment au nez de Valjean mendiant l'hospitalité. Il faudrait au contraire que la charité occupât le premier plan.

Par quoi la charité peut-elle être garantie? par Dieu. Il y a sur ce sujet dans *les Misérables*[1] une discussion entre un sénateur athée et l'évêque Myriel. Le sénateur, épicurien et jouisseur, estime que la croyance au bon Dieu ne sied qu'au peuple; elle est la philosophie du peuple, à peu près comme l'oie aux marrons est la dinde aux truffes du peuple. Mais les riches se réservent une philosophie exquise, raffinée, propre à assaisonner admirablement les voluptés de la vie. L'évêque Myriel combat cette conception du sénateur; car elle détruit pour les riches la morale. Ceux-ci sont affranchis par elle de toute responsabilité, ils ne doivent plus de comptes à personne et peuvent dès lors se permettre de savoureuses capitulations de conscience. Dieu est nécessaire parce qu'il garantit la morale dans la société. Au reste, après cette scène qui conclut en faveur de Dieu, Hugo en place une autre qui montre dans quel sens et jusqu'à quel point Dieu doit être honoré. Il y prend soin surtout de distinguer le vrai Dieu, en présence duquel nous met la mort, des dieux particuliers que célèbre chaque religion positive.

Ainsi donnons à la charité, à l'amour tout ce que nous enlèverons à la haine. La société n'en gardera pas moins le droit de condamner. Mais, avant d'en user, elle y réfléchira plus judicieusement et avec plus de gravité : « Il y a dans notre civilisation des heures redoutables; ce sont les moments où la pénalité prononce un nau-

1. T. I, p. 55-59.

frage. Quelle minute funèbre que celle où la société s'éloigne et consomme l'irréparable abandon d'un être pensant![1] » Dans la société de mieux en mieux organisée ces minutes deviendront de plus en plus rares.

Mais, quand on a organisé la société, on n'a point tout réglé. Car la société n'existe que dans l'univers. Il faut donc fixer les rapports de la société et de l'univers, les rapports de l'homme et de la nature : c'est le *problème métaphysique*.

Hugo ne met pas en forme ce problème. Il se borne à l'indiquer et ne se préoccupe guère de le résoudre. Mais il en sent vivement toute la grandeur : en face de l'homme se dresse la nature, infinie et éternelle; en face de notre petitesse, la majestueuse sérénité de l'univers. Il faut exalter et célébrer ces grandes forces naturelles qui nous dominent, il faut surtout magnifier la plus effrayante et la plus redoutable de toutes, l'Océan, qui enserre notre monde habité dans le formidable étau de ses vagues. Alors se déroule chez Hugo tout un poème de la mer, où avec des visions d'apocalypse toutes ses beautés, toutes ses fureurs, son charme ensorcelant, ses tromperies, ses monstres, ses hurlements nous sont effroyablement représentés.

L'homme est un fétu par rapport à ces puissances naturelles : il est absorbé en elles, il ne vit que grâce à elles par une sorte de bienveillance dont elles veulent bien témoigner à son égard. L'influence de la nature sur l'homme est à l'ordinaire bienfaisante; la nature le préserve du crime, et quand d'aventure il a failli, elle l'aide à se racheter[2]. Voilà l'idée philosophique qui soutient les romans sociaux de Hugo. Lui-même nous dit dans *les Misérables* : « Ce livre est un drame dont

1. *Misérables*, t. I, p. 153.
2. *Ibid.*, t. I, p. 152-153.

le premier personnage est l'infini. L'homme est le second[1].... » Il a donc prétendu remonter jusqu'aux principes premiers de l'univers.

Il résulte de là que l'homme sera d'autant meilleur qu'il conservera plus étroitement le contact avec la nature, et qu'il sera moins soustrait à son influence par les préjugés et les artifices d'une civilisation mal faite. Dans *les Travailleurs de la Mer* le héros du livre est Gilliatt : il n'a jamais subi le frein social, mais a toujours vécu en marge de la société. Ni la religion, ni l'éducation mal conçue qu'on a coutume de donner au peuple, ni la tyrannie n'ont altéré sa spontanéité ; aussi ce sauvage est-il le moins égoïste des hommes, il ne vit pas pour lui, mais, docile au plus désintéressé des sentiments, il pousse le sacrifice jusqu'à l'héroïsme. Son tête-à-tête intime et effrayant avec la mer lui a inspiré sa généreuse conduite.

En somme la vie dans la nature, par la nature et conformément à la nature, voilà ce que prêchent ces romans. Hugo est optimiste ; l'homme lui paraît foncièrement bon ; les vices de la société le rendent seuls mauvais.

Telles sont les idées sociales, sociologiques et socialistes de V. Hugo. Forment-elles une doctrine cohérente ? Il ne le semble pas ; par exemple, il y a contradiction entre son respect très réel pour la société établie et sa foi dans la bonté de la nature. Peut-être Hugo a-t-il été l'écho trop fidèle de voix trop différentes, et la diversité des influences qu'il a subies, explique dans ses idées certaines divergences. Mais ces variations mêmes de sa pensée nous prouvent qu'il a su mettre dans ses romans des idées, et point seulement des mots.

1. *Misérables*, t. II, p. 369.

Voilà donc les romans sociaux de Victor Hugo. Ils constituent un amas, un fouillis, un chaos, un monde. C'est un inextricable enchevêtrement d'idées et de péripéties, d'anecdotes et de systèmes, d'incidents et de théories. Ils sont tour à tour ou en même temps historiques, lyriques, épiques, apocalyptiques. Hugo y raille et y vaticine. Il commente le passé, explique le présent et prédit l'avenir. Il a mis en eux lui-même et l'univers. Il a réalisé là sa formule : « Tout dans tout », que les proportions exiguës du drame ne lui avaient pas permis de mettre en pratique.

C'est cette richesse des romans sociaux de V. Hugo qui fait leur originalité et leur valeur. Ici il n'y a point seulement une intrigue dont nous nous amusons à suivre les détours à travers mille méandres; mais le fil de cette intrigue sert à coudre et à relier une étoffe somptueuse ou éclatante. Tandis que les romans d'un Eugène Sue s'adressent surtout à la papetière du Montparnasse, à la mercière de Ménilmontant, ou, en ce qu'ils ont de scatologique et de stercoraire, au trottin de la rue de la Paix, les romans sociaux de Victor Hugo sont de plusieurs degrés au-dessus de ceux-là; et, s'il y a une sensible différence de mérite entre *l'Homme qui rit* et *les Travailleurs de la Mer*, entre *les Travailleurs de la Mer* et *les Misérables*, c'est un abîme qu'il y a entre Victor Hugo et Eugène Sue. S'il est possible de juger d'une œuvre par les lecteurs auxquels elle convient, on peut dire que les romans sociaux de V. Hugo semblent avoir été composés exprès pour les lectures du soir dans les Universités populaires. Il est agréable de constater que par ce temps d'éducation à outrance de la démocratie *les Misérables* redeviennent à la mode.

CHAPITRE XX

LES CONTEMPLATIONS

Les recueils lyriques de Victor Hugo, qui suivirent les *Odes et Ballades*, s'étaient succédé à de courts intervalles : *les Orientales* avaient été publiées en 1827, les *Feuilles d'Automne* en 1831, les *Chants du Crépuscule* en 1835, les *Voix Intérieures* en 1837, *les Rayons et les Ombres* en 1840. Ces dates sont assez rapprochées les unes des autres pour expliquer, dans une large mesure, que l'inspiration de ces divers recueils soit à peu près la même; c'est pourquoi nous les avons étudiés ensemble. Mais les *Contemplations* ne parurent que seize ans après le dernier volume de cette série, en 1856; et pour cette seule raison il faudrait peut-être les considérer à part. De plus, dans cet intervalle, la vie du poète avait été bouleversée, et par suite sa personnalité profondément modifiée, par de graves et douloureux événements.

Ce fut d'abord la mort terrible de sa fille, en 1843. On peut dire que cette catastrophe coupa la vie du poète en deux parties; dans la première il avait goûté des joies complètes, été un homme heureux; la seconde fut empoisonnée par ses souvenirs. De même les *Contemplations*, qui ont été composées de 1830 à 1856, sont

divisées en deux parties intitulées : *Autrefois* et *Aujourd'hui*, et dont l'année 1843 marque la séparation. Nous étudierons surtout ici la seconde partie, car la première ne diffère pas sensiblement, pour l'inspiration, des recueils lyriques antérieurs.

Au moment même où Hugo était si malheureux comme père, il éprouva de cruelles déceptions comme homme public. La révolution de 1848, qui portait bien haut Lamartine, le fit tomber de la pairie, sans rien lui donner en échange qu'un siège à l'Assemblée nationale. Il espéra vainement devenir un des ministres du président Louis-Napoléon. Puis vint le coup d'État et l'exil, auquel Hugo donna volontairement une forme particulière. Au lieu de se réfugier, comme la plupart des proscrits, en Belgique ou en Suisse, par exemple, où il fût resté à portée de la civilisation et du mouvement d'idées contemporaines, il s'isola dans les îles normandes,

Sur cette grève nue, aigre, isolée et vide
Où l'on ne voit qu'espace âpre et silencieux,
Solitude sur terre et solitude aux cieux.

Il prenait ainsi, pour les hommes de son temps et pour la postérité, une attitude peu commune qui devait, dans l'intention du poète, les frapper par son étrange et farouche grandeur. Elle n'était pas cependant tout extérieure; elle s'accordait parfaitement alors avec la personnalité de Hugo, à laquelle le malheur et les déceptions avaient apporté des changements faciles à déterminer.

Il est évident, tout d'abord, qu'après l'accident de Villequier, l'ombre entra à flots dans l'imagination du poète. Il avait été un père délicieux; il avait éprouvé une joie intense à donner à son esprit des naïvetés enfantines pour se rapprocher davantage de la jeune

âme de sa fille; il l'avait regardée grandir avec ravissement. Sa mort lui inspira le livre des *Contemplations* : *Pauca meae*, écrit à travers dix années, et dont les dernières pièces sont aussi douloureuses, aussi tremblantes, aussi mouillées de larmes que les premières. Pour exprimer sa douleur paternelle, il a trouvé non seulement des plaintes aussi amples que le célèbre poème *A Villequier*, mais encore des accents tendres et caressants comme ceux-ci :

Quand nous habitions tous ensemble,
Sur nos collines d'autrefois,
Où l'eau court, où le buisson tremble,
Dans la maison qui touche aux bois,

Elle avait dix ans et moi trente,
J'étais pour elle l'Univers.
Oh! comme l'herbe est odorante
Sous les arbres profonds et verts!...

Elle donnait comme on dérobe,
En se cachant aux yeux de tous.
Oh! la belle petite robe
Qu'elle avait, vous rappelez-vous?...

Doux ange aux candides pensées,
Elle était gaie en arrivant....
Toutes ces choses sont passées
Comme l'ombre et comme le vent!

C'est à cette chère morte que Victor Hugo a dédié le recueil entier des *Contemplations*, dans la longue et magnifique pièce qui le termine : *A celle qui est restée en France*, écrite le jour des morts de l'année 1855. En quels termes touchants il se plaint d'être exilé loin de la tombe de sa fille!

... Oui, jadis, quand cette heure en deuil qui me réclame
Tintait dans le ciel triste et dans mon cœur saignant,
Rien ne me retenait, et j'allais; maintenant,
Hélas!... — O fleuve, ô bois! vallons dont je fus l'hôte,
Elle sait, n'est-ce pas? que ce n'est pas ma faute
Si, depuis ces quatre ans, pauvre cœur sans flambeau,
Je ne suis pas allé prier sur son tombeau!

Une pareille douleur aurait peut-être jeté le poète dans l'abattement et l'inactivité s'il n'avait eu en lui une puissante force de réaction : depuis que ses espérances avaient échoué, la colère qu'il ressentait contre les choses et les gens ne s'apaisa jamais. De là vient que son lyrisme d'alors est, pour ainsi dire, à bras tendus, à poings fermés. Le monde va de travers, puisqu'il méconnaît ceux qui pouvaient le mieux le servir, et le mal est partout : aussi Hugo ne peut regarder autour de lui sans souffrir de ce qu'il voit. Sa colère ne s'exprime pas, comme dans *les Châtiments*, par des attaques contre des personnages déterminés; mais elle est partout latente. Avec l'assombrissement, l'exaspération est entrée dans son âme.

Et maintenant qu'il est seul avec lui-même dans son île, et que, désespérant bientôt de voir changer la situation politique en France, il n'attend plus rien du dehors, il n'a plus à ménager les hommes ni le régime, les critiques ni les politiciens, ni surtout l'opinion, qui avait été jusqu'alors son guide principal. Il proclame bien des choses qu'il n'eût pas osé dire auparavant. Toute contrainte et toute influence extérieure ayant disparu, sa vraie nature s'épanouit selon la norme de son principe. Aussi est-ce peut-être dans les *Contemplations* surtout que nous trouverons le véritable Hugo.

De tous ses recueils lyriques, elles sont en effet le plus lyrique. Les pièces qui le composent ne sont pas inspirées par les événements extérieurs, par l'actualité; l'inspiration en est tout intérieure. Ce qu'elles traduisent, ce sont les impressions que le poète a ressenties à propos d'un fait de l'histoire de sa vie ou de son âme, c'est-à-dire à propos de son expérience personnelle, — ou ses méditations sur la vie et la destinée humaines. Il n'y a rien là que Hugo n'ait tiré de lui-

même. Et l'on voit comment, du même coup, ce recueil est aussi le plus philosophique qu'il ait écrit, pour l'intérêt universel des problèmes qu'il envisage. Jamais Hugo ne fut davantage le « mage » et le « penseur » qu'il voulait être, ou n'eut davantage la prétention de l'être :

Je gravis les marches sans nombre,
Je veux savoir,
Quand la science serait sombre
Comme le soir!

Vous savez bien que l'âme affronte
Ce noir degré,
Et que, si haut qu'il faut qu'on monte,
J'y monterai!...

Donc, les lois de notre problème,
Je les aurai;
J'irai vers elles, penseur blême,
Mage effaré! [1]...

Nous n'avons pas à étudier encore les solutions que Victor Hugo a données au problème, car elles trouveront leur place à propos de sa philosophie. Mais puisque nous examinons ici son lyrisme, nous devons nous rendre compte des aspects que ces hautes questions prennent d'ordinaire pour l'imagination de Hugo, de la couleur qu'il leur donne, de ses thèmes lyriques les plus habituels.

A l'époque des *Contemplations*, Victor Hugo est hanté par la mer : c'est l'eau qui lui a pris sa fille, et maintenant les flots sont les farouches compagnons et gardiens de son exil. Aussi la mer lui apparaît-elle avec une couleur sombre qui est nouvelle dans notre poésie, Qu'on se rappelle, en effet, les effets de mer de Lamartine, et combien ils sont doux et reposants : c'est toujours une mer bleue et souriante, la Méditerranée telle

1. *Ibo*.

qu'on la voit à Baïa ou à Ischia, aux vagues molles et assouplies pour bercer l' « enfant qui l'adore », pour favoriser ses idylles ou sa rêverie. Dans la poésie de Hugo, au contraire, les flots d'une mer septentrionale s'agitent et se brisent, et l'âpre rafale

Disperse à tous les vents avec son souffle amer
La laine des moutons sinistres de la mer.

Au lieu de voir la mer en surface, comme Lamartine, il la voit en profondeur, et s'épouvante de tant de gouffres et d'abîmes. Cette angoisse, il l'avait ressentie bien avant les *Contemplations* : c'est dans *les Rayons et les Ombres* que se trouve *Oceano Nox*, dont la dernière strophe rend la même impression avec tant d'intensité :

Où sont-ils, les marins sombrés dans les nuits noires?
O flots, que vous savez de lugubres histoires!
Flots profonds, redoutés des mères à genoux!
Vous vous les racontez en montant les marées,
Et c'est ce qui vous fait ces voix désespérées
Que vous avez, le soir, quand vous montez vers nous.

N'est-ce pas le même effroi de l'engloutissement dans la mer qui inspire plus tard à Hugo ces vers frissonnants du poème des *Mages* :

Nous vivons, debout à l'entrée
De la mort, gouffre illimité,
Nus, tremblants, la chair pénétrée
Du frisson de l'énormité.
Nos morts sont dans cette marée ;
Nous entendons, foule égarée
Dont le vent souffle le flambeau,
Sans voir de voiles et de rames,
Le bruit que font ces vagues d'âmes
Sous la falaise du tombeau.

Nous regardons la noire écume,
L'aspect hideux, le fond bruni;
Nous regardons la nuit, la brume,
L'onde du sépulcre infini....

Mais voilà que l'image de la nuit vient renforcer celle de la mer, et nous la trouverons constamment dans les *Contemplations*. Cette disposition à regarder la nuit n'est pas nouvelle non plus dans l'imagination de Victor Hugo, ses recueils précédents contenant presque autant d'*ombres* que de *rayons*; ici elle devient dominante.

La nuit, telle que Hugo la voit, diffère profondément aussi des nuits lamartiniennes. Chez Lamartine, elle est d'ordinaire bleue, lumineuse, diaphane, et s'accompagne d'un clair de lune :

Comme une lampe d'or dans l'azur suspendue,
La lune se balance aux bords de l'horizon;
Ses rayons affaiblis dorment sur le gazon....

Et le poète, qui les regarde dormir, est invité à une douce et rêveuse mélancolie. Pour Hugo, au contraire, la nuit, c'est l'obscurité complète, l'ombre noire; son mystère est effrayant :

Ténèbres! l'univers est hagard. Chaque soir,
Le noir horizon monte et la nuit noire tombe;
Tous deux, à l'occident, d'un mouvement de tombe,
Ils vont se rapprochant, et, dans le firmament,
O terreur! sur le jour, écrasé lentement,
La tenaille de l'ombre effroyable se ferme [1].

C'est que l'ombre n'est pas seulement, pour Hugo, l'absence de la lumière; dans le grand poème à prétentions métaphysiques intituté : *Ce que dit la bouche d'ombre*, il affirme qu'elle est le premier effet du mal, lequel est causé par la matière. L'ombre est donc quelque chose de positif, comme la lumière. Et le poète a imaginé, plus bas que les hommes, dans le « nadir livide »,

Au-delà de la vie, et du souffle et du bruit,
Un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit.

1. *Ce que dit la bouche d'ombre.*

S'il y a, dans la nuit, si effrayante qu'elle soit, quelque chose qui puisse rasséréner le poète, ce sont, sans doute, les points lumineux qui la parsèment, les astres. Dans le changement et l'incertitude de tous les autres phénomènes, nous sommes sûrs de la fixité de leur position et de la régularité de leur course. L'imagination inquiète de Victor Hugo ne s'arrête pas même à cette ancre de sécurité : dans la pièce *Magnitudo parvi*, datée de 1839, il se représentait avec une incomparable vigueur de vision les maladies et la mort des astres; plus tard, rêvant *A la fenêtre pendant la nuit*, il se demande si Dieu, le créateur terrible, ne va pas brusquement changer notre firmament :

Qui sait? que savons-nous? Sur notre horizon sombre,
Que la création impénétrable encombre
De ses taillis sacrés,
Muraille obscure où vient battre le flot de l'être,
Peut-être allons-nous voir brusquement apparaître
Des astres effarés...?

Peut-être en ce moment, du fond des nuits funèbres,
Montant vers nous, gonflant ses vagues de ténèbres
Et ses flots de rayons,
Le muet Infini, sombre mer ignorée,
Roule vers notre ciel une grande marée
De constellations!

Nous retrouvons dans ces vers l'évocation de la mer alliée à celle de la nuit, pour produire un effet d'épouvante. Ainsi les aspects de la nature que Victor Hugo se plaît à contempler, c'est la mer, la nuit, les espaces célestes, c'est-à-dire l'immensité, l'obscurité et l'inaccessible, ce qui échappe à l'intelligence ou l'écrase, en un mot l'inconnaissable. Par la même disposition d'esprit, lorsqu'il dirige ses regards sur l'humanité, c'est encore à ce qu'elle contient d'inconnaissable qu'il les attache; il sonde le problème du mal et de la destinée, et, comme on pouvait le penser en constatant combien son âme est

assombrie, il considère le problème sous sa forme la plus concrète et la plus terrible. Lui-même, il s'est proclamé poète de la mort :

J'ai le droit aujourd'hui d'être, quand la nuit tombe,
Un de ceux qui se font écouter de la tombe....
Car voilà, n'est-ce pas, tombeaux? bien des années,
Que je marche au milieu des croix infortunées,
Échevelé parmi les ifs et les cyprès,
L'âme au bord de la nuit, et m'approchant tout près,
Et que je vais, courbé sur le cercueil austère,
Questionnant le plomb, les clous, le ver de terre
Qui pour moi sort des yeux de la tête de mort,
Le squelette qui rit, le squelette qui mord,
Les mains aux doigts noueux, les crânes, les poussières,
Et les os des genoux qui savent des prières [1] !

Il suffirait de lire quelques vers comme ceux-là pour se faire une idée de la manière dont Hugo envisage la mort. Ces macabres détails sont très significatifs. Il y a une manière de parler de la mort sans évoquer aucune de ces horribles images; elle consiste à considérer l'envol de l'âme plutôt que la décomposition du corps. C'est celle d'un poète spiritualiste et idéaliste comme Lamartine, — et si nous prenons toujours Lamartine comme terme de comparaison, c'est que les *Contemplations* pourraient justement s'intituler *Méditations* ou *Recueillements poétiques*. — Chez un poète de cette espèce, la mort apparaît comme le terme lumineux et désiré de la vie; puis elle disparaît bientôt, dans son imagination, pour laisser place à la triomphante immortalité :

Je te salue, ô Mort, Libérateur céleste;...
Tu n'anéantis pas, tu délivres....

La sensibilité de Victor Hugo s'émeut bien autrement à la pensée de la mort. Elle produit sur lui une impres-

1. *A celle qui est restée en France.*

sion presque toute physique. L'immobilité du cercueil, le fait d'être scellé dans la tombe, enfermé dans la terre, livré aux forces de la nature, voilà l'idée qu'il ne peut supporter et qui lui donne le frisson. Elle l'a obsédé toute sa vie, peut-on dire. Dès les *Feuilles d'Automne*, recommandant à sa fille, dans la *Prière pour tous*, de prier pour les morts, il lui disait :

...Ceux qu'on oublie, hélas! leur nuit est froide et sombre,
Toujours quelque arbre affreux qui les tient sous son ombre,
Leur plonge sans pitié des racines au cœur.

Prie! afin que le père, et l'oncle et les aïeules,
Qui ne demandent plus que nos prières seules,
Tressaillent dans leur tombe en s'entendant nommer,
Sachent que sur la terre on se souvient encore,
Et, comme le sillon qui sent la fleur éclore,
Sentent dans leur œil vide une larme germer.

Ainsi Victor Hugo ressent un tel effroi de la mort qu'il est amené à prêter la sensibilité au cadavre. Mais ici il passait rapidement sur cette idée. Plus tard, sa terreur redoublant, il y insistera jusqu'à l'horrible, par exemple dans ces vers de *Pleurs dans la nuit* :

Le mort est seul. Il sent la nuit qui le dévore.
Quand naît le doux matin, tout l'azur de l'aurore,
Tous ses rayons si beaux,
Tout l'amour des oiseaux et leur chanson sans nombre,
Vont aux berceaux dorés; et, la nuit, toute l'ombre
Aboutit aux tombeaux.
Il entend des soupirs dans les fosses voisines;
Il sent la chevelure affreuse des racines
Entrer dans son cercueil;
Il est l'être vaincu dont s'empare la chose;
Il sent un doigt obscur, sous sa paupière close,
Lui retirer son œil....

Mais il ne se contente pas d'imaginer aussi affreusement ces tortures du cadavre; il se demande encore, par une bizarre invention, si les pierres du tombeau elles-mêmes ne souffrent pas, si elles ne sont pas les

âmes des tyrans ou des fléaux de l'humanité, des Cambyses, des Nérons, ou des Charles IX :

> Est-ce que ces cailloux, tout pénétrés de crimes,
> Dans l'horreur étouffés, scellés dans les abîmes,
> Enviant l'ossement,
> Sans air, sans mouvement, sans jour, sans yeux, sans bouche,
> Entre l'herbe sinistre et le cercueil farouche
> Vivraient affreusement?...

Il y a vingt strophes sur ce thème, et l'on se demande en vain pourquoi Hugo a éprouvé le besoin de les écrire. Est-ce que le poète des *Châtiments* se réveillait alors en lui, et, en nommant les Nérons et les Charles IX, songeait-il au tyran contemporain, auquel il aurait souhaité ce dernier supplice? Il est vrai qu'il demande ensuite à Dieu la grâce de ces pierres coupables. Son imagination obéissait simplement alors à un besoin maladif du macabre et de l'affreux, analogue à celui qui fait le succès des « musées d'horreurs ».

Ce n'est là cependant qu'un des aspects de son inspiration, lorsqu'il parle de la mort. Il a su aussi voir en elle le moment de la délivrance. Après les angoisses de l'agonie, dit-il, le cadavre rayonne; pourquoi cet air de joie et d'où vient « cette sérénité formidable des morts »? C'est que l'âme et le corps se séparent, et que Dieu disperse l'un dans l'univers et l'autre dans l'azur. Le poète célèbre cette double transformation; mais celle de l'âme ne lui inspire que quelques vers assez ternes et imprécis; il emploie des images toutes matérielles, comme si cette âme n'était pour lui que de la matière subtilisée :

> ... On arrive homme, deuil, glaçon, neige; on se sent
> Fondre et vivre; et, d'extase et d'azur s'emplissant,
> Tout notre être frémit de la défaite étrange
> Du monstre qui devient dans la lumière un ange [1].

1. *Ce que c'est que la mort.*

Quelle richesse d'expression, au contraire, et, pour ainsi dire, quel entrain lorsqu'il nous montre le corps se dissipant au sein de la nature et rentrant dans le cours de la vie universelle :

La chair se dit : — Je vais être terre, et germer,
Et fleurir comme sève, et comme fleur aimer!
Je vais me rajeunir dans la jeunesse énorme
Du buisson, de l'eau vive, et du chêne, et de l'orme,
Et me répandre aux lacs, aux flots, aux monts, aux prés,
Aux rochers, aux splendeurs des grands couchants pourprés,
Aux ravins, aux halliers, aux brises de la nue,
Aux murmures profonds de la vie inconnue!
Je vais être oiseau, vent, cri des eaux, bruit des cieux,
Et palpitation du tout prodigieux [1]!...

Ce chant triomphal du retour à la nature se poursuit longuement à travers le cortège de ces vers splendides, qui forment le magnifique développement d'une idée unique et simple.

Tel est peut-être, du reste, le caractère principal du lyrisme de Victor Hugo dans les *Contemplations*; jamais, sur des thèmes aussi généraux, il n'a mis une orchestration aussi riche. Le mot lui-même, qui en est l'élément le plus simple, a pris une importance capitale.

Hugo a fait la théorie de son pouvoir dans la fameuse *Réponse à un acte d'accusation*. Cette pièce est datée de 1834; mais, à plusieurs caractères des idées et du style, elle semble bien être postérieure, et très rapprochée de la pièce complémentaire : *Suite*, qui est datée de 1854. Le poète, répondant à ceux qui l'accusent de romantisme, se vante de ce qu'il a fait. Or de quoi se vante-t-il? Presque uniquement d'avoir rendu la liberté aux mots, de leur avoir donné à tous une égale dignité.

1. *Cadaver*.

Du torrent de ces vers enthousiastes il se dégage cette idée que le mot non seulement sert à exprimer la pensée, mais encore qu'il l'éveille et la fait naître. Et pour bien montrer, sans doute, que dans cette théorie du Verbe il n'a pas exagéré sa puissance, Hugo écrit le surprenant petit poème : *Nomen, Numen, Lumen* : Quand Dieu, dit-il, eut achevé la création et voulut se nommer au monde,

> Il se dressa sur l'ombre et cria : JÉHOVAH !
> Et dans l'immensité ces sept lettres tombèrent;
> Et ce sont, dans les cieux que nos yeux réverbèrent,
> Au-dessus de nos fronts tremblants sous leur rayon,
> Les sept astres géants du noir septentrion.

Quelle n'est pas en effet cette force du mot ! Les lettres qui le composent deviennent une constellation, et c'est une double allitération qui produit cette métamorphose.

Les mots privilégiés, pour Hugo, ce sont les noms propres; ils prennent pour lui un pouvoir d'évocation extraordinaire :

> Le mot fait vibrer tout au fond de nos esprits.
> Il remue en disant : Béatrix, Lycoris,
> Dante au Campo-Santo, Virgile au Pausilippe....

Chacun d'eux, quand il les prononce, amène avec lui une vision particulière, juste ou inexacte, toujours colorée et plastique. Le poète n'a qu'à collectionner les noms propres pour que les visions s'accumulent dans son imagination et dans ses vers. Le poème des *Mages* offre un exemple frappant de ce procédé. Il contient une seule idée, à savoir que les penseurs, les savants, les philosophes, les artistes sont les vrais prêtres de l'humanité. Cette idée, Hugo l'épand en plus de sept cents vers, et c'est l'énuméra-

tion de ces Mages qui remplit une bonne partie du poème :

... Et voilà les prêtres du rire,
Scarron, noué dans les douleurs,
Ésope, que le fouet déchire,
Cervante aux fers, Molière en pleurs!
Le désespoir et l'espérance!
Entre Démocrite et Térence,
Rabelais, que nul ne comprit;
Il berce Adam pour qu'il s'endorme,
Et son éclat de rire énorme
Est un des gouffres de l'esprit.

Et Plaute, à qui parlent les chèvres,
Arioste chantant Médor;
Catulle, Horace dont les lèvres
Font venir les abeilles d'or;
Comme le double Dioscure,
Anacréon près d'Épicure,
Bion, tout pénétré de jour,
Moschus, sur qui l'Etna flamboie,
Voilà les prêtres de la joie!
Voilà les prêtres de l'amour!...

On sent que chacune des strophes n'est pas née d'une idée qui aurait appelé à elle tous ces noms propres pour prendre un corps et une figure, mais que les noms se sont présentés les premiers à l'esprit du poète, et ont formé un faisceau coloré qui s'est noué dans la strophe.

D'autres fois, c'est seulement pour leurs belles sonorités que Hugo les a choisis :

Eschyle, en qui frémit Dodone,
Milton, songeur de Whitehall....

L'étude de la musique de ces vers nous entraînerait trop loin. Remarquons seulement en passant la prédilection du poète pour les mots latins, dont la sonorité le charme, et qu'il a donnés pour titres à de nombreux morceaux : *Mugitusque boum*, *Dolorosae*, *Cadaver*, *Horror*, *Dolor*, *Mors*. C'est aussi pour produire une

impression musicale qu'il emploie certains adjectifs détournés de leur sens propre, tel, par exemple, le mot *fauve*, dont Arsène Darmesteter a examiné les divers emplois à travers la *Légende des Siècles*. Nous trouvons, dès les *Contemplations*, des vers comme ceux-ci :

... Hésiode médite et marche,
Grand-prêtre fauve des forêts....

ou encore :

Oui, ton fauve univers est le forçat de Dieu.

ou enfin, pour une autre épithète :

Pendant que nous songeons, des pleurs, gouttes farouches,
Tombent du noir plafond.

Les mots *fauve* et *farouches* n'ont aucun sens précis dans ces vers, et sont plutôt des notes graves qui doivent produire une vague impression de crainte sur le lecteur.

En un autre sens, ce sont, si l'on veut, des images, puisque ces épithètes ne conviennent pas proprement à l'objet auquel le poète les attache. Il faudrait un chapitre entier pour étudier les images dans cette seconde manière du lyrisme de Victor Hugo. Un des procédés les plus fréquents et les plus remarquables est celui qui consiste à faire d'un substantif l'épithète d'un autre, en quelque sorte, pour serrer la métaphore et l'exprimer en raccourci; il supprime le signe de la comparaison entre les deux objets, de manière à ce que l'un puisse prendre la place de l'autre; en voici un exemple très connu :

... Et là-bas, devant moi, le vieux gardien pensif
De l'écume, du flot, de l'algue, du récif,
Et des vagues sans trêve et sans fin remuées,
Le pâtre promontoire au chapeau de nuées [1]....

1. *Pasteurs et troupeaux.*

Ici encore l'apposition métaphorique du dernier vers est préparée par l'image du gardien qui occupe les précédents; mais souvent elle se présente tout d'un coup, sans être annoncée. Nous rencontrons ainsi la bouche tombeau, le fossoyeur oubli, l'homme spectre, l'esprit forçat, la biche illusion, et bien d'autres expressions de ce genre.

D'un pareil procédé à la personnification il y a bien peu de distance : les personnifications abondent en effet dans l'œuvre que nous étudions; elles animent les aspects de la nature, comme la nuit, l'ombre, la nuée, ou les idées morales. Nous citerons seulement quelques vers qui sont curieux par la vie étrange et grouillante que le poète sait donner à des conceptions tout abstraites :

De toutes parts s'étend l'ombre incommensurable.
En bas l'obscur, l'impur, le mauvais, l'exécrable,
Le pire, tas hideux, fourmillent; tout au fond
Ils échangent entre eux dans l'ombre ce qu'ils font [1].

Toutes ces remarques sur les images des *Contemplations* ne sont que des observations de détail; ce que ces images ont de plus saillant, c'est peut-être leur grandeur épique et primitive, caractère qu'on sent plutôt qu'on ne le définit, grandeur qui étonne et échappe à l'analyse. Peut-on, en effet, exprimer l'ignorance humaine par des images plus grandioses, plus énormes, et en même temps plus simples que celles-ci :

... Nous épions des bruits dans ces vides funèbres;
Nous écoutons le souffle, errant dans les ténèbres,
Dont frissonne l'obcurité;
Et, par moments, perdus dans les nuits insondables,
Nous voyons s'éclairer de lueurs formidables
La vitre de l'éternité [2].

1. *Ce que dit la bouche d'ombre.*
2. *O gouffre! l'âme plonge et rapporte le doute.*

La pièce des *Mages*, en particulier, est pleine de ces métaphores merveilleuses de richesse, de variété et de nouveauté. Hugo met un art infini à les préparer par des visions d'objets réels d'une intensité étonnante : l'imagination du lecteur est toute prête à admettre la métaphore quand elle vient de s'exercer sur des tableaux aussi puissants. Cet art est très sensible, par exemple, dans la continuité des deux strophes suivantes :

Quand les cigognes du Caystre
S'envolent au souffle des soirs;
Quand la lune apparaît sinistre
Derrière les grands dômes noirs;
Quand la trombe aux vagues s'appuie;
Quand l'orage, l'horreur, la pluie,
Que tordent les bises d'hiver,
Répandent avec des huées
Toutes les larmes des nuées
Sur tous les sanglots de la mer;

Quand dans les tombeaux les vents jouent
Avec les os des rois défunts;
Quand les hautes herbes secouent
Leur chevelure de parfums;
Quand sur nos deuils et sur nos fêtes
Toutes les cloches des tempêtes
Sonnent au suprême beffroi;
Quand l'aube étale ses opales,
C'est pour ces contemplateurs pâles
Penchés dans l'éternel effroi !

Non seulement ces métaphores sont splendides et neuves, mais elles sont inaliénables, indéplaçables, parce que toute leur valeur tient au contexte; elles ne peuvent s'en détacher. Imagine-t-on encore quelque autre poète empruntant à Victor Hugo cette expression :

Le doute où nos calculs succombent,
Et tous les morceaux noirs qui tombent
Du fronton noir de l'inconnu....

ou bien celles qui éclatent dans cette strophe prodi gieuse :

Les vents, les flots, les cris sauvages,
L'azur, l'horreur du bois jauni
Sont les formidables breuvages
De ces altérés d'infini;
Ils ajoutent, rêveurs austères,
A leur âme tous les mystères.
Toute la matière à leurs sens;
Ils s'enivrent de l'étendue;
L'ombre est une coupe tendue
Où boivent ces sombres passants.

De telles images défient le commentaire par ce qu'elles ont de « formidable ». Leur beauté tient aussi, en grande partie, à leur enchaînement, au mouvement rapide, farouche qui les emporte : à la fin de chaque strophe, l'élan du poète reprend par un rebondissement d'autant plus remarquable que le poème est morcelé, puisqu'il consiste surtout dans une énumération.

Ce don du mouvement, cette course des vers et des strophes entraîne la plupart des poèmes des *Contemplations*. Voici encore un passage de *Pleurs dans la Nuit*, qui nous fera vivement sentir cette qualité du style. L'homme vient de mourir; on a rendu son corps à la nature :

Et la terre, agitant la ronce à sa surface,
Dit : L'homme est mort; c'est bien; que veut-on que j'en fasse?
Pourquoi me le rend-on?
Terre! fais-en des fleurs! des lys que l'aube arrose!
De cette bouche aux dents béantes fais la rose
Entr'ouvrant son bouton!
Fais ruisseler ce sang dans les sources d'eaux vives,
Et fais-le boire aux bœufs mugissants, tes convives;
Prends ces chairs en haillons;
Fais de ces seins bleuis sortir des violettes,
Et couvre de ces yeux que t'offrent les squelettes
L'aile des papillons....

Fais avec tous ces morts une joyeuse vie....

Fais-en des buissons verts, fais-en de grandes gerbes!
Qu'à travers leur sommeil,
Les effroyables morts sans souffle et sans paroles
Se sentent frissonner dans toutes ces corolles
Qui tremblent au soleil!

Et si l'on veut enfin un mouvement moins ample et plus rapide, un mouvement d'attaque, qui donne l'impression du vol d'une flèche, il faut lire toute la pièce *Ibo*, et en particulier les derniers vers :

J'irai lire la grande bible;
J'entrerai nu
Jusqu'au tabernacle terrible
De l'inconnu,

Jusqu'au seuil de l'ombre et du vide,
Gouffres ouverts,
Que garde la meute livide
Des noirs éclairs,

Jusqu'aux portes visionnaires
Du ciel sacré;
Et si vous aboyez, tonnerres,
Je rugirai.

Mais le mouvement, qui est, peut-on dire, le caractère spécifique du beau musical, n'est-il pas aussi celui de la beauté lyrique? N'est-ce pas le mouvement qui frappe tout d'abord quand on lit des vers de Lamartine ou de Victor Hugo? On trouve plus rarement chez Vigny ces changements d'allure et ces modulations variées; il reste davantage sur place, et c'est une des raisons pour lesquelles ses poèmes sont moins lyriques de forme que ceux de Lamartine ou de Hugo. Ce qui fait peut-être, au contraire, la plus grande originalité des *Contemplations*, c'est leur mouvement; et ainsi, pour la forme comme pour le fond, elles sont le plus lyrique des recueils de Victor Hugo.

Leur apparition étonna les contemporains; quelle vitalité poétique était celle d'un homme capable d'écrire

un pareil livre à plus de cinquante ans! De même que Lamartine, lorsqu'il avait publié les *Recueillements* en 1839, Hugo retournait aux inspirations de sa jeunesse. Mais, bien loin de se répéter, comme Lamartine, ou de tourmenter une imagination appauvrie par l'âge, il se présentait au public, plus riche de sentiments et chantant d'une voix plus puissante. On pourrait à la rigueur retrancher les *Recueillements* des œuvres de Lamartine sans rien ôter à sa gloire; les *Contemplations* sont un des titres essentiels de celle de Victor Hugo.

CHAPITRE XXI

L'INSPIRATION ÉPIQUE

I

Depuis le jour où nos poètes s'étaient mis à l'école de la Grèce et de Rome, ils avaient rêvé d'égaler Homère et Virgile comme Pindare ou comme Sophocle. De là les tentatives successives de Ronsard, de Chapelain ou de Voltaire. Mais ces tentatives étaient restées vaines et, malgré les admirations passagères, la poésie française n'avait pas encore d'épopée. Ce fut le premier mérite de *la Légende des Siècles* qu'elle apparut en 1859 comme la première œuvre vraiment épique de notre littérature. Le poète qui ressuscitait ainsi la gloire d'Homère et de Virgile était cependant l'un de ces romantiques qui renouvelèrent le lyrisme. Trois ans avant la *Légende* il avait publié les *Contemplations*, qui n'étaient que l'expression de ses émotions personnelles. Si la poésie épique est une poésie tout objective où rien ne transparaît de la personne de l'auteur, comment le plus lyrique de tous nos poètes peut-il être en même temps le plus épique? Par quelle transformation mystérieuse le même homme a-t-il pu nous donner en trois

années cette confession d'âme que sont les *Contemplations* et des pièces comme *Ruth et Booz* ou *la Première Rencontre du Christ avec le tombeau*, aussi objectives que la Bible qui les inspire?

Pour sortir ainsi de lui-même et pour passer sans effort du lyrisme à l'épopée, Victor Hugo n'avait qu'à se laisser aller aux tendances naturelles de son imagination. Aussi longtemps que nous nous abandonnons au cours changeant de notre vie intérieure, sans exprimer nos images confuses et nos émotions indistinctes, rien du monde extérieur ne se mêle à nous-mêmes. Mais, dès que nous voulons préciser ces images par la parole ou fixer ces émotions par l'écriture, nous empruntons quelque chose d'étranger, les mots et le style, qui gardent la trace de pensées qui ne sont pas les nôtres. Aussi le lyrisme pur ne peut-il être que le rêve, et ceux-là qui ont passionnément aimé pour son charme la contemplation intérieure ont souffert de cette contrainte qui les oblige à déformer leurs visions pour les exprimer dans cette langue qui appartient à tous; le dernier effort de certains lyriques contemporains, jaloux de ne rien chanter que leur âme propre, n'a-t-il pas été de se créer une langue mystérieuse inaccessible au vulgaire? Toute poésie qui s'exprime s'objective; elle échappe à celui qui l'a créée. Mais si nous ne coordonnons que des idées ou si nos émotions n'empruntent à la langue que ses termes abstraits, c'est encore la pensée humaine qui s'unit à la nôtre et rien des choses extérieures ne se glisse en nous-mêmes. Il n'en est plus de même si nous cédons à l'imagination et si, pour emprisonner le frémissement intérieur, nous choisissons sans cesse des images. Dès lors c'est la nature tout entière qui nous envahit; ce sont les sensations

qui prennent la place de nos réflexions. Le cours fuyant de notre pensée est comme le ruisseau qui s'arrête et se perd dans un lac transparent où l'on oublie même la fluidité de l'eau pour ne plus voir que le reflet éclatant du ciel et le mirage des forêts qui l'entourent. Ainsi l'imagination, la plus subjective de nos qualités, est en même temps la plus objective et c'est par elle surtout que Victor Hugo put passer du lyrisme à l'épopée. C'est par cette tendance à toujours choisir des images pour exprimer ses émotions qu'il a de plus en plus oublié ce qu'il voulait exprimer pour ce qui devait l'exprimer, le monde intérieur pour les choses. Nul poète ne s'est moins enfermé en lui-même et ne s'est laissé davantage pénétrer par les sensations. Bien plus, loin de s'appliquer à ne voir le monde qu'à travers ses émotions, ses douleurs et ses joies, Victor Hugo a toujours oublié volontiers ses idées et ses sentiments pour s'intéresser aux aspects divers de la nature et à l'extérieur des civilisations et des personnages. Ce lyrique, qui nous étale si complaisamment son cœur, a eu en même temps les visions objectives les plus précises. C'est au temps même des *Feuilles d'automne* qu'il évoquait les décors épiques du Paris du xv[e] siècle, trois ans après *les Rayons et les Ombres* qu'il ressuscitait l'Allemagne des Burgraves, et dès que, grâce à l'exil de Jersey, il ne sera plus occupé de lui-même par le désir d'agir, il sera attiré plus vivement encore par le monde des formes et de la couleur, de la lumière et de l'ombre.

Malgré ce que les images peuvent mettre de la nature extérieure dans le monde intérieur, si la personnalité du poète est très grande et s'il s'enferme jalousement en lui-même, nous sentirons toujours que c'est de lui qu'il nous parle et nous entendrons dans les mots que tous prononcent le timbre même de sa voix. Mais la

personnalité de Victor Hugo n'est ni bien originale ni bien tenace. Ce n'est pas du plus profond de son âme que jaillissent les émotions qu'il chante; il n'est que l'écho sonore placé au centre du monde; avec l'accent que son génie leur donne ce sont le plus souvent des émotions collectives qui s'expriment dans ses vers. Aussi, dans le silence et la solitude, rien ne reste plus qui puisse faire vibrer l'âme du poète, et si les rumeurs du présent ne viennent pas jusqu'à ses rochers solitaires, les rumeurs du passé pourront seules l'émouvoir. Ce fut là sans doute l'effet de l'exil à Jersey. La personnalité de Victor Hugo n'avait jamais été exclusive, et comme il n'avait été que la voix des foules, dès que la solitude se fit autour de lui, le vide se fit sans doute en lui. Et puisqu'il avait besoin de sentir vivre à ses côtés des âmes étrangères, il alla chercher dans le passé ce que le présent lui refusait. Il se recréa, au delà du monde réel dont il s'était éloigné, un monde imaginaire dont il pût être l'interprète. Le poète qui s'était chanté lui-même, parce qu'à travers lui-même il chantait ses contemporains, put s'oublier quand le calme et l'isolement de l'exil lui firent oublier cette vie contemporaine, et évoquer, pour que son imagination s'en emparât, le spectacle des religions et des royaumes écroulés.

Les tendances personnelles du poète suffiraient donc à expliquer qu'Olympio ait pu suivre les traces des aèdes qui chantèrent Achille et Hélène. Ce n'est pas dire cependant que l'on doive tout à fait négliger l'influence des *Poésies Antiques* et des *Poèmes et Poésies* de Leconte de Lisle parus en 1852 et 1855. M. Rigal dans son récent volume sur *Victor Hugo poète épique* a nié cette influence. Il appuie son opinion sur de bonnes raisons. Victor Hugo écrivit des poésies épiques : *Ayme-*

rillot, — *le Mariage de Roland*, — *la Conscience*, — avant 1852. Il écrivit des drames comme *les Burgraves* ou un roman comme *Notre-Dame de Paris* qui valent surtout par les évocations épiques. En outre dans les *Poèmes Antiques* ou dans les *Poèmes et Poésies*, Leconte de Lisle n'invoque que la Grèce antique, la Sicile de Théocrite, ou l'Inde bouddhique. Il n'est question ni de la Grèce, ni de l'Inde dans la première série de la *Légende*. Il faut certainement en conclure que Victor Hugo était naturellement poussé par son génie vers la poésie épique. Mais il ne faut pas oublier cette tendance du poète, si souvent signalée dans toutes les leçons, à faire siennes toutes les tentatives d'art qui apparaissent autour de lui. Il ne faut pas oublier que les *Poèmes Antiques* étaient précédés d'une préface, que la préface et les poèmes eurent assez de retentissement pour être couronnés par l'Académie et pour que Leconte de Lisle eût à se défendre dans la préface des *Poèmes et Poésies*. Cette préface des *Poèmes Antiques* proclamait justement le principe de la poésie objective et la nécessité d'oublier le présent pour le passé. Elle affirmait que rien ne devait intéresser le poète que de faire revivre les formes disparues de la vie humaine. Il reste possible que Victor Hugo ait subi en quelque mesure l'influence des idées théoriques et des œuvres de Leconte de Lisle, non pour les imiter, mais pour prendre une conscience plus nette de sa vocation épique.

Mais si Victor Hugo put échapper sans effort à l'égoïsme lyrique et parvenir à l'objectivité épique, *la Légende des Siècles* n'en reste pas moins à beaucoup d'égards un recueil lyrique. Dans la première comme dans la deuxième série, ce n'est pas seulement la voix des siècles écoulés que nous entendons, mais la voix même du poète. Ce lyrisme tient d'abord à la manière

dont *la Légende des Siècles* fut composée. Quand Leconte de Lisle publie les *Poèmes Antiques*, il proclame une théorie d'art rigoureuse qui exclut le droit du poète à nous confier ses émotions et ses convictions personnelles. Il renonce en même temps à tout ce qu'il écrivit antérieurement, aux œuvres de polémique sociale ou de confession morale déjà publiées dans les revues phalanstériennes et se consacre exclusivement à son nouvel idéal d'art. Victor Hugo au contraire, en écrivant les poèmes de la *Légende*, ne renie pas le lyrisme. La composition des quatre volumes s'échelonne sur plus de quarante années, depuis la *Chanson des Aventuriers de la mer* que nous savons écrite en 1840, *Aymerillot, le Mariage de Roland* et *la Conscience*, écrits en 1846, jusqu'au volume complémentaire qui parut en 1883. Pendant ces quarante années, Victor Hugo publie des recueils lyriques : les *Contemplations*; des recueils satiriques : *les Châtiments*; des romans sociaux : *les Misérables*. De 1840 à 1852 il prend même part à la vie politique de son pays. En écrivant les *Poèmes Antiques*, Leconte de Lisle s'isole de la vie contemporaine et de lui-même pour contempler seulement la jeunesse et la beauté de la vie antique. Victor Hugo, quand il écrit la *Légende*, ne se sépare pas volontairement de la réalité qui l'entoure. Il n'oublie rien de ses rancunes et de ses espérances, de ses joies et de ses douleurs. Il n'y a eu chez lui aucun effort de désintéressement, aucun parti pris d'objectivité. En outre *la Légende des Siècles* n'est pas une épopée descriptive. Elle ne se propose pas seulement comme les *Poèmes Barbares* de nous représenter avec exactitude les formes diverses des existences et des croyances humaines. *La Légende des Siècles* est une épopée sociale. Victor Hugo ne prête à l'histoire les splendeurs de la poésie que

pour éclairer d'une flamme plus vive ses profondeurs et mieux nous faire découvrir le sens mystérieux qu'elle nous cache : « L'épanouissement du genre humain de siècle en siècle, l'homme montant des ténèbres à l'idéal, la transfiguration paradisiaque de l'enfer terrestre, l'éclosion lente et suprême de la liberté, droit pour cette vie, responsabilité pour l'autre,... voilà ce que sera, terminé, ce poème dans son ensemble; si Dieu, maître des existences humaines, y consent. » (Préface de la première série.) Le poète qui est en même temps sociologue est donc sans cesse tenté de mêler à ses évocations épiques ses idées, ses interprétations, sa personne, c'est-à-dire qu'il est sans cesse ramené vers le lyrisme ou vers la satire qui est, comme on l'a vu, une forme détournée du lyrisme.

C'est ainsi — par la composition morcelée et mêlée à celle d'œuvres lyriques et satiriques, par les intentions philosophiques et sociales — que l'on peut expliquer tout ce qu'il y a de poésie lyrique dans la *Légende.* Il y a d'ailleurs une distinction à faire. L'œuvre parut en trois fois. La première série en deux volumes en 1859; la deuxième série en deux volumes en 1877; un volume complémentaire en 1883. La première série est de beaucoup celle qui est le plus proprement épique, celle où les idées, les rancunes, la métaphysique de Victor Hugo tiennent le moins de place. Mais, même dans cette série, on trouve des morceaux lyriques et de véritables odes comparables à celles des *Contemplations*, comme *Plein Ciel.* Il ne faudrait pas chercher loin pour trouver dans *le Petit Roi de Galice* le prêtre associé aux cruautés des infants, ou dans *les Conseillers probres et libres* l'évêque Afranus, ou dans *les Raisons du Momotombo* l'Inquisition et les Jésuites, toute la satire religieuse chère au socialisme du poète, comme on retrouverait dans *la*

Rose de l'Infante ou dans *le Régiment du Baron Madruce* la satire politique :

> Car les rois sont la griffe et le prêtre est la dent.

Cet élément lyrique et satirique prend une place plus importante dans la deuxième série et le volume complémentaire. Le lyrisme, c'est *la Chanson de Sophocle à Salamine*, ou *le Groupe des idylles*, ou *l'Épopée du ver*, ou *les Paysans au bord de la mer*. La satire, c'est *Fleuves et Poètes*, *le Mont-Blanc*, *la Colère du bronze*, *Montfaucon*, *les Mangeurs*, *la Vision du Dante*, et cette satire se glisse dans les pièces mêmes qui semblent n'être que l'évocation poétique des événements du passé. Pour n'en citer qu'un exemple, le discours de Thémistocle avant Salamine, dans *le Détroit de l'Euripe*, débute par cette profession de foi non pas de Thémistocle mais de Hugo :

> Pour les vaincus la lutte est un grand bonheur triste
> Qu'il faut faire durer le plus longtemps qu'on peut.

La veine lyrique filtre donc toujours dans le courant épique. Mais le courant épique n'en est pas moins puissant et profond et c'est lui que nous devons étudier.

II

Qui dit poésie épique dit poésie objective et nous avons montré comment le lyrisme de Victor Hugo avait pu aboutir à cette objectivité. La poésie épique, n'évoquant plus la réalité interne de l'âme du poète mais la réalité externe, doit représenter fidèlement cette réalité. Toute poésie épique est une poésie réaliste. Mais en représentant la réalité elle doit la transformer et l'agrandir. La poésie épique — et c'est là son caractère en quelque

sorte spécifique — est un agrandissement du réel. Enfin il n'y a pas de poésie épique sans une ou plusieurs grandes idées générales qui la soutiennent. Ce sont ces caractères que nous voudrions reconnaître dans la *Légende*.

L'épopée transfigure la vie réelle, mais il faut que nous la sentions toujours proche de cette vie :

Moïse pour l'autel cherchait un statuaire.
Dieu dit : — Il en faut deux ; et dans le sanctuaire
Conduisit Oliab avec Béliséel.
L'un sculptait l'idéal et l'autre le réel.

Le poète épique doit être Béliséel comme Oliab et nous donner sans cesse la vision précise de ce qu'il chante, rester tout mêlé aux choses qu'il évoque. Il faut que nous entrevoyions, à travers les déformations poétiques, la vie commune des peuples qui ont inspiré l'œuvre. Malgré les exagérations épiques et le surnaturel qui transfigure les héros chantés par les aèdes, nous saisissons ainsi la vie grossière et rude des guerriers homériques et nous sommes associés à leur existence quotidienne par ces comparaisons familières et ces détails exacts qui effarouchaient si fort les Lamotte-Houdart et les Fontenelle. Si la poésie épique se distingue du lyrisme en ce qu'elle est l'évocation objective des hommes et des choses, il s'en suit qu'elle nous intéresse d'autant plus vivement que nous sentons qu'elle est née de ces hommes et de ces choses. Comme Antée elle reprend des forces chaque fois qu'elle touche terre. Or c'est justement là l'art merveilleux de Victor Hugo. Ce poète du XIXe siècle a eu le don de rendre vraisemblable le merveilleux, de rattacher le fantastique à la vie quotidienne, de mêler aux fantaisies les plus démesurées de son imagination tant d'images précises, tant d'impressions réelles, qu'il nous semble toujours voir ce

qu'il chante et vivre parmi les peuples qu'il évoque. Sa vision est si nette que les mondes qu'il crée, les décors qu'il rêve se détachent de lui et vivent de leur vie propre. C'est qu'il ne s'attache pas seulement à retrouver les caractères généraux des civilisations vers lesquelles il retourne ou des paysages qu'il décrit; il semble souvent n'en pas voir l'ensemble mais le détail, le détail insignifiant en apparence, et si juste que nous croyons l'apercevoir de nos yeux. C'est ainsi qu'il sait évoquer, non comme des fantômes épiques, mais comme des héros agissant et vivant les personnages de ses épopées. C'est Mahomet

Qui s'arrêtait parfois pour voir les chevaux boire,
Se souvenant du temps qu'il était chamelier.

ou le Cid :

La jument, grasse alors comme un cheval de moine,
Regardait son seigneur d'un regard presque humain;
Et le bon Cid, prenant dans l'auge un peu d'avoine,
La lui faisait manger dans le creux de sa main.

Les légendes qu'il raconte nous semblent à peine démesurées par le soin du poète de toujours rappeler le détail familier et le souvenir de la vie ordinaire. Olivier et Roland luttent pendant cinq jours dans une île du Rhône, mais comme des hommes réels ils ont soif à cette âpre besogne :

Ça, dit Roland, je suis neveu du roi de France.
Quand j'ai mon ennemi désarmé devant moi,
Je m'arrête. Va donc chercher une autre épée,
Et tâche, cette fois, qu'elle soit bien trempée.
Tu feras apporter à boire en même temps,
Car j'ai soif.

Le ravin où délibèrent les infants d'Asturie semble vivre d'une vie farouche et surnaturelle, car

On entend dans les pins que l'âge use et mutile
Lutter le rocher hydre et le torrent reptile,

mais le poète le voit comme un paysage réel dont les moindres détails l'ont frappé, puisqu'il a remarqué

les puits bourbeux
Où finit le sillon des chariots à bœufs.

Rien n'est fantaisiste comme les descriptions historiques et géographiques du poète, et cependant, à chaque instant, il semble qu'il évoque des pays qui lui sont connus. Le quatrième lion de la fosse où l'on jette Daniel est un monstre « épouvantable et fier », et rien n'est plus étrange que son entrée dans Gur et l'évanouissement de la cité barbare sous ses dents et sous ses griffes — Gur cependant n'est pas une ville fantôme :

Gur, cité forte, était alors sur le rivage;
Ses toits fumaient; son port abritait un amas
De navires mêlant confusément leurs mâts;
Le paysan portant son gomor plein de manne
S'y rendait; le prophète y venait sur son âne;
Ce peuple était joyeux comme un oiseau lâché;
Gur avait une place avec un grand marché,
Et l'abyssin venait y vendre des ivoires,
L'amorrhéen de l'ambre et des chemises noires,
Ceux d'Ascalon du beurre, et ceux d'Aser du blé;
Du vol de ses vaisseaux l'abîme était troublé.
. . . .
Gur était très farouche et très haute; la nuit,
Trois lourds barreaux fermaient l'entrée inabordable;
Entre chaque créneau se dressait, formidable,
Une corne de buffle ou de rhinocéros.

Le poète se souvient de toutes les terres que dompta Zim-Zizimi, car il a vu l'Hedjaz

où le soir les tremblants voyageurs,
De la nuit autour d'eux sentant rôder les bêtes,
Allument de grands feux, tiennent leurs armes prêtes,
Et se brûlent un doigt pour ne pas s'endormir.

Ainsi la réalité se confond si bien avec la légende dans l'épopée de Victor Hugo que le surnaturel semble sortir

des choses mêmes. Sur quelque haute montagne, l'immensité des horizons, la solitude et le silence nous détachent de nous-mêmes et nous éloignent de la vie réelle, mais il y a toujours, pour que nous nous sentions vivre au milieu des choses, le cri d'un oiseau qui passe, le bruit d'une pierre qui roule ou les cloches d'un troupeau lointain.

S'il importe que, derrière les légendes, la vie commune nous apparaisse, que, derrière les fantaisies de la description épique, il nous semble entrevoir le paysage réel, il importe non moins que l'ensemble nous donne une impression de vérité. L'épopée doit paraître une interprétation et non une fiction. Lorsque Victor Hugo prétend évoquer les âges disparus, les détails pittoresques pourraient nous donner par leur choix et leur précision l'impression de la vie et l'œuvre entière pourrait nous apparaître comme une fantaisie sans vraisemblance. Les poèmes peuvent être si historiquement inexacts que notre mémoire proteste et que nous refusions de suivre le poète. Victor Hugo n'échappe pas toujours à ce reproche. On s'est amusé à relever ses erreurs historiques : elles sont innombrables. On a dit que les armures du château de Corbus étaient faites de pièces appartenant à tous les siècles et cela n'a que peu d'importance. Mais *les Quatre jours d'Elciis* nous exposent comme contemporains des faits qui se sont successivement passés aux XIVe, XVe, XVIe, et XVIIe siècles. Nous connaissons assez, par le souvenir d'Hérodote, la bataille de Salamine pour que la pièce du *Détroit de l'Euripe* et les exhortations du général athénien nous apparaissent comme une amplification fantaisiste. « Il n'y a pas dans *le Lion d'Androclès*, nous dit Victor Hugo dans son introduction, un seul détail qui ne soit historiquement exact. » Les détails sont bien exacts

mais l'ensemble est faux, car le poète, pour évoquer l'époque impériale, accumule les détails affreux et ne rappelle que les scènes sanglantes ou honteuses. Nous n'ignorons pas qu'il y eut autre chose dans l'empire romain, de Tibère à Domitien, que des carnages et des débauches. Trop souvent Victor Hugo a refait l'histoire à sa manière; il ne s'est pas contenté de la transformer; il l'a oubliée et méconnue, et les évocations épiques sont devenues des déclamations de rhéteur. Mais si les pièces sont nombreuses que l'ignorance ou le dédain de l'histoire ont gâtées, le poète a su très souvent nous donner une impression profonde de vérité historique. S'il se laissait égarer par son imagination dans un monde fantaisiste, bien éloigné de la vraisemblance, c'est cette imagination même qui lui a permis de faire revivre avec une intensité sans égale quelques-unes des civilisations disparues. Il a eu tout au moins cet instinct de la couleur locale qui n'est que le souci constant d'évoquer avec des images qui les distinguent les unes des autres les diverses sociétés humaines. Les archéologues ou les historiens pourront contester l'exactitude de ses pièces assyriennes, bibliques ou espagnoles, mais ni son Assyrie ne ressemble à sa Palestine, ni sa Palestine à son Espagne, ni son moyen âge à sa Renaissance. Toutes les races qui peuplent le livre y passent avec des visages distincts, et tous les décors y apparaissent avec des tonalités différentes. C'est là sans doute tout ce que peut être la couleur locale poétique. Nous connaissons mal ce que furent l'Assyrie ou le Moyen-Age, mais nous savons qu'à deux mille ans de distance, et de l'Orient à l'Occident, les âmes des peuples et les formes de leur existence ont dû se modifier profondément. Il faut donc surtout que, par une description plus précise et par une recherche plus minutieuse des

caractères imaginaires ou réels, le poète s'attache à nous donner de chaque race et de chaque siècle une image qui ne puisse jamais se confondre avec l'image des autres siècles et des autres races. De même, il importe peu que les détails soient exacts, que la chronologie ou l'archéologie soient respectées si l'ensemble ne fait pas revivre les siècles morts : « Il n'est pas défendu au poète et au philosophe d'essayer sur les faits sociaux ce que le naturaliste essaye sur les faits zoologiques, la reconstruction du monstre d'après l'empreinte de l'ongle ou l'alvéole de la dent. » (Préface de la première série.) Victor Hugo définit bien ici les droits de l'imagination épique, mais la comparaison est incomplète. Le naturaliste reconstruit le monstre, il ne lui donne pas la vie. La poésie de *la Légende des Siècles* ressuscite. Elle évoque devant nos yeux non seulement les formes inertes des âges disparus, mais l'âme même qui les anima. Et c'est ce qui distingue la tentative de Victor Hugo de la tentative même des *Poèmes Antiques*. Leconte de Lisle a tous les scrupules de l'historien et de l'archéologue. Ami de deux mythologues, Louis Ménard et Thalès Bernard, il connaît bien les temps dont il s'inspire. Il s'est exactement documenté, par exemple, sur la légende de Niobé. Si l'on veut cependant saisir toute la différence qu'il y a entre une œuvre scrupuleuse, qui évoque des images harmonieuses mais qui reste un peu froide, et l'œuvre qui insuffle la vie aux siècles passés, il suffit de comparer le festin de Niobé dans les *Poèmes Antiques* au festin de Final dans *la Confiance du marquis Fabrice* :

Sous des voûtes de marbre, abri mystérieux,
Loin des bruits du palais, de l'oreille et des yeux,
En de limpides bains nourris de sources vives,
De larges conques d'or reçoivent les convives.

L'huile baigne à doux flots leurs membres assouplis;
De longs tissus de lin les couvrent de leurs plis;
Puis, aux sons amoureux de lyres ioniques,
Ils entrent, revêtus d'éclatantes tuniques.
O surprise, en la salle aux contours spacieux,
L'argent, l'ambre et l'ivoire éblouissent les yeux.
Dix nymphes d'or massif, qu'on dirait animées,
Tendent d'un bras brillant dix torches enflammées;
Mille flambeaux encore, aux voûtes suspendus,
Font jaillir tour à tour leurs feux inattendus;
Et la flamme, inondant l'enceinte rayonnante,
Semant d'ardents reflets la pourpre environnante,
Irradie en éclairs aux lambris de métal.

Il n'y a rien là qui ne soit exact. M. Helbig pourrait nous apprendre qu'il y avait dans les palais homériques des baignoires d'or, des torchères d'or massif et des lambris de métal. Mais comme l'impression générale est fausse, et comme ce tableau nous semble mal évoquer les festins des farouches guerriers d'Homère, sans doute parce que le poète oublie qu'il y avait sur ces lambris d'argent la fumée des viandes grasses et dans la salle les débris des bêtes égorgées. Lisons maintenant le festin de Final :

Presque nue au milieu des montagnes de roses,
Comme des déités dans les apothéoses,
Altière, recevant vaguement les saluts,
Marquant avec ses doigts la mesure des luths,
Ayant dans le gala les langueurs de l'alcôve,
Près du maître sourit Matha, la blonde fauve;
Et sous la table, heureux, du genou la pressant,
Le roi cherche son pied dans les mares de sang.
Les grands brasiers, ouvrant leur gouffre d'étincelles,
Font resplendir les ors d'un chaos de vaisselles;
On ébrèche aux moutons, aux lièvres montagnards,
Aux faisans, les couteaux tout à l'heure poignards;
Sixte Malaspina, derrière le roi, songe;
Toute lèvre se rue à l'ivresse, et s'y plonge;
On achève un mourant en perçant un tonneau;
L'œil croit, parmi les os de chevreuil et d'agneau,
Aux tremblantes clartés que les flambleaux prolongent,
Voir des profils humains dans ce que les chiens rongent;

Des chanteurs grecs, portant des images d'étain
Sur leurs chapes, selon l'usage byzantin,
Chantent Ratbert, césar, roi, vainqueur, dieu, génie;
On entend sous les bancs des soupirs d'agonie;
Une odeur de tuerie et de cadavres frais
Se mêle au vague encens brûlant dans les coffrets
Et les boîtes d'argent sur des trépieds de nacre;
Les pages, les valets, encor chauds du massacre,
Servent dans le banquet leur empereur ravi
Et sombre, après l'avoir dans le meurtre servi;
Sur le bord des plats d'or on voit des mains sanglantes;
Ratbert s'accoude avec des poses indolentes
Au-dessus du festin, dans le ciel blanc du soir,
De partout, des hanaps, du buffet, du dressoir,
Des plateaux où les paons ouvrent leurs larges queues,
Des écuelles où brûle un philtre aux lueurs bleues,
Des verres, d'hypocras et de vin écumants,
Des bouches des buveurs, des bouches des amants,
S'élève une vapeur gaie, ardente, enflammée,
Et les âmes des morts sont dans cette fumée.

N'est-ce pas là l'évocation la plus vivante et la plus fidèle, si excessive qu'elle puisse être, d'une orgie éclatante et sanglante de la Renaissance, et l'à peu près historique de Victor Hugo ne vaut-il pas mieux que la science de Leconte de Lisle? On trouverait dans la *Légende* bien d'autres pièces qui ont la même valeur, s'il n'y a rien de plus biblique que *Ruth et Booz*, de plus évangélique que la *Première rencontre du Christ avec le tombeau*, de plus assyrien que l'*Inscription* ou même de plus guerre de Trente ans que *la Chanson des reîtres*.

Le caractère propre de la poésie épique n'est pas seulement d'être objective et de nous donner une image vivante de la réalité. Telle ou telle pièce de Théophile Gautier est impersonnelle et nous représente les objets avec la précision d'un bas-relief ou d'une médaille. Les émotions de M. de Heredia ne transparaissent pas plus dans le sonnet du *Coureur* que les émotions du sculpteur dans la statue qui l'inspire et le sonnet exprime

l'effort de la course presque aussi nettement que le bronze. Il y avait eu dans la littérature française des poètes capables de se désintéresser d'eux-mêmes et d'autres qui surent nous donner une image vivante des choses. Mais Victor Hugo est le seul poète épique parce que seul il *a su agrandir la réalité*, parce que dans son œuvre passe sans cesse le frisson du grandiose. C'est là le caractère propre de la poésie épique et celui même de *la Légende des Siècles*.

L'influence de l'exil à Jersey et de la vie solitaire en face de l'Océan fut profonde sur l'esprit du poète. Comme il vécut là entre deux infinis, la pleine mer et le plein ciel, il ne rêva plus que de visions démesurées. Il lui fallut pour remplir ces cadres illimités des évocations surnaturelles. Quand il se propose de nous dérouler l'histoire poétique de l'humanité, ce n'est donc pas à l'histoire même qu'il s'adressera mais à la légende : « C'est l'aspect légendaire qui prévaut dans ce volume.... C'est de l'histoire écoutée aux portes de la légende », nous dit-il dans sa préface. L'histoire en effet impose à son imagination des bornes précises; il préfère les faits déjà déformés et agrandis par la tradition populaire. Les peuples qui l'intéressent ne sont pas ceux dont la raison lucide transmit sans trop les défigurer les souvenirs de leur histoire. Ni la Grèce, ni Rome n'apparaissent dans la première série de la légende. Les quelques pièces de la deuxième série qui rappellent l'histoire grecque sont des évocations de ces guerres médiques où le mystérieux Orient se mêla aux races helléniques. La France même a bien peu de place dans l'épopée, sans doute parce que les souvenirs de notre histoire sont trop près de nous et que les faits trop connus résistent à la fantaisie du poète. Seuls Charlemagne et Napoléon, deux figures, l'une toute

légendaire, l'autre qui dépassait déjà l'histoire, apparaissent dans les quatre volumes. Les pays qui attirent l'imagination de Victor Hugo sont l'Allemagne, le Rhin et les forêts germaniques, l'Angleterre du moyen âge, les brumes scandinaves (*le Parricide*; — *Eviradnus*, — *Welf, Castellan d'Osbor*; — *le Régiment du baron Madruce*; — *l'Aigle du casque*...). C'est l'Espagne, non pas l'Espagne des orangers, des sérénades et des amours, Grenade, le Guadalquivir et la volupté des nuits parfumées, l'Espagne des *Orientales*, mais l'Espagne âpre et revêche, celle des montagnards vainqueurs de Roland. Le poète revient sans cesse aux paysages désolés, aux torrents et aux gorges des Pyrénées (*Bivar*; — *le Jour des Rois*; — *le Petit Roi de Galice*; — *Gaïffer-Jorge*; — *Masferrer*, etc.). C'est l'Italie, non pas l'Italie insouciante et gaie qui chante à Naples; mais l'Italie du nord, débauchée et cruelle (*le Comte Félibien*; — *Ratbert*; — *les Quatre jours d'Elciis*). C'est enfin l'Orient monstrueux, depuis les carnages de Mesa jusqu'aux ennuis sanglants de Zim-Zizimi (*les Trônes d'Orient*). — Les faits à demi réels et les légendes trop précises gênent encore le poète et il se plaît à évoquer les temps primitifs, depuis le chaos jusqu'à la lutte des Titans. Il s'échappe ainsi de l'histoire ou du moins ces rumeurs de l'histoire qu'il écoute aux portes de la légende sont des rumeurs démesurément grossies. Enfin presque tous les sujets de Victor Hugo sont des sujets sombres : « Les tableaux riants, dit-il, sont rares dans ce livre; cela tient à ce qu'ils sont rares dans l'histoire. » (Préface.) Cela tient surtout à ce que rien n'est grandiose qui soit gai. Jamais la joie et le bonheur ne nous semblent dépasser les conditions ordinaires de notre existence et les capacités moyennes de notre nature. Les ciels riants, les

âmes tranquilles, l'amour heureux ne se chantent guère que dans les idylles et dans les églogues. Il faut au drame, comme à la poésie épique, la terreur et l'effroi, les complots, les meurtres et la mêlée des batailles. Le bonheur est toujours humain; le malheur seul est surhumain.

Les représentants de l'humanité dont le poète nous raconte les étapes successives sont choisis eux aussi, non pas parmi les personnages historiques qui pourraient représenter réellement ses progrès, mais parmi ceux dont la légende s'est emparée. Ce ne sont ni Périclès, ni Auguste, ni Socrate, ni Marc-Aurèle, mais Xerxès, Roland, le Cid et Charlemagne :

> La terre a vu jadis errer des paladins;
> Ils flamboyaient ainsi que des éclairs soudains,
> Puis s'évanouissaient, laissant sur les visages
> La crainte et la lueur de leurs brusques passages.
> (*Les Chevaliers errants.*)

Tels sont les héros épiques que Victor Hugo a rêvés. Il faut qu'ils flamboient comme la foudre et qu'ils nous laissent, quand ils ont traversé ses poèmes, la crainte et la lueur de leurs passages. Quand la légende ne prête pas à Victor Hugo de figures assez grandioses, quand l'imagination des peuples et l'éloignement des siècles n'ont pas assez grandi quelque personnage historique, il se fait bâtisseur de légendes et créateur de héros. Il invente Kanut, Eviradnus, Welf, Castellan d'Osbor, Masferrer. Il abandonne l'histoire qui, même élargie par les rêves populaires, transfigurée par les siècles et les trouvères, lui semble trop mesquine encore pour contenir son rêve. Quand il accepte les héros traditionnels il ajoute à la légende : Roland disperse les cent bandits des infants; Roland et Olivier luttent cinq jours dans une île du Rhône. Les héros qu'il crée sont plus

démesurés encore : Éviradnus immobile au milieu des armures grandit de toute la terreur que le poète a fait planer sur ces cavaliers de fer. Le Titan traverse le dessous de la terre. Welf brave dans sa tour solitaire le prince, le roi, l'empereur et le pape. Masferrer dans sa caverne est si puissant que les monts et la nature

Se sentent augmentés presque de sa stature.

Les héros épiques ne sont pas les seuls acteurs des drames de la *Légende*. La vie des foules s'y agite et c'est là ce qui donne à certains poèmes une extraordinaire puissance. Le don d'évoquer les foules a été accordé à peu de poètes, car il y faut une grande force d'imagination. C'est ce don qui manquait à Leconte de Lisle pour évoquer la civilisation primitive, pour écrire cette histoire d'une race religieuse et sacerdotale venue de l'antique Orient qu'il annonçait dans la préface des *Poèmes Antiques*. Il savait évoquer les figures harmonieuses des héros, la colère de Niobé et la grâce souple d'Achille, mais il ne savait pas donner l'impression d'une foule remuante et vivante. La poésie de Victor Hugo s'agrandit au contraire par tout ce qu'y met de tumulte l'obscure confusion des masses, ivres de terreur ou de massacre. Nous avons cité le festin de Final. On pourrait citer tout aussi bien *le Jour des Rois*, ou le dénombrement des troupes de Xerxès, ou ce combat de Roland contre la troupe des infants :

Larges coups, flots de sang par des bouches vomis,
Faces se renversant en arrière livides,
Casques brisés roulant comme des cruches vides,
Flots d'assaillants toujours repoussés, blessés, morts,
Cris de rage. O carnage! ô terreur! corps à corps
D'un homme contre un tas de gueux épouvantable!
Comme un usurier met son or sur une table,
Le meurtre sur les morts jette les morts, et rit.
Durandal flamboyant semble un sinistre esprit;

Elle va, vient, remonte et tombe, se relève,
S'abat, et fait la fête effrayante du glaive;
Sous son éclair, les bras, les cœurs, les yeux, les fronts,
Tremblent, et les hardis nivelés aux poltrons
Se courbent; et l'épée éclatante et fidèle
Donne des coups d'estoc qui semblent des coups d'aile;
Et sur ce héros, tous ensemble, le truand,
Le prince, furieux, s'acharnent, se ruant,
Frappant, parant, jappant, hurlant, criant : main-forte!
Roland est-il blessé? Peut-être. Mais qu'importe?
Il lutte. La blessure est l'altière faveur
Que fait la guerre au brave illustre, au preux sauveur,
Et la chair de Roland, mieux que l'acier trempée,
Ne craint pas ce baiser farouche de l'épée.
Mais, cette fois, ce sont des armes de goujats,
Lasos plombés, couteaux catalans, navajas,
Qui frappent le héros, sur qui cette famille
De monstres se reploie et se tord et fourmille;
Le héros sous son pied sent onduler leurs nœuds
Comme les gonflements d'un dragon épineux;
Son armure est partout bosselée et fêlée;
Et Roland par moments songe dans la mêlée :
— Pense-t-il à donner à boire à mon cheval?

C'est élargir encore le tableau épique que d'y faire entrer la nature inanimée et de mettre autour des actions héroïques, des meurtres et des combats, l'immobile spectacle des rochers, des forêts et du ciel. La stature des Rolands et des Charlemagnes peut s'agrandir de l'immensité des horizons ou de l'énormité des montagnes. Victor Hugo n'a pas manqué de toujours encadrer les scènes dans quelque paysage complice qui semblât en réfléchir l'horreur ou les rendre par le contraste plus sauvages encore. Ainsi dans *le Petit Roi de Galice*

Le mont complice et noir s'ouvre en gorges désertes;

ainsi dans *Aymerillot*, tandis que les barons fatigués s'excusent en paroles honteuses, la voix puissante des torrents s'élève.

Voilà comment parlaient tous ces fiers batailleurs
Tandis que les torrents mugissaient sous les chênes;

ainsi dans *l'Aigle du casque*, la nature heureuse et calme sourit tandis qu'Angus s'enfuit éperdument devant Tiphaine.

> Le bois calme et désert sous le bleu firmament
> Remuait mollement ses branchages superbes;
> Les nids chantaient, les eaux murmuraient dans les herbes;
> On voyait tout briller, tout aimer, tout fleurir.
> Grâce! criait l'enfant, je ne veux pas mourir.

Mais la nature n'est pas seulement un cadre qui rend l'évocation plus grandiose; elle s'anime et joue son rôle dans l'épopée humaine. L'imagination de Victor Hugo est si puissante qu'il confond sans cesse les idées et les formes, le concret et l'abstrait. Il donne aux idées la vie matérielle des choses. Inversement, grâce à ce perpétuel contact du monde extérieur et de sa pensée, grâce à cette confusion de ses sensations et de ses réflexions, les choses gagnent en vie spirituelle tout ce qu'elles donnent aux idées de vie formelle. Comme la pensée du poète se mêle au monde extérieur, il se sent incliné à animer le monde d'une âme gigantesque et à lui prêter une obscure conscience. Ainsi se forme naturellement le merveilleux épique, par les tendances mêmes de l'imagination de Hugo. Ces tendances sont si précises qu'elles semblent même s'être transformées en convictions philosophiques. Il n'est pas facile d'établir que notre poète ait réellement été un panthéiste. Sa foi inébranlable en un Dieu extérieur à l'univers et qui le gouverne par la Providence lui interdisait de croire à une âme diffuse dans toutes les formes de la nature. Mais il fut sans cesse attiré, par sa sympathie pour la création tout entière, vers une vague doctrine qui aurait accordé aux formes inanimées du monde quelque conscience indistincte et aux animaux quelque pensée réfléchie M. Stapfer affirme qu'il croyait à la

métempsycose. On connaît ses expériences de spiritisme à Jersey et comment elles purent fortifier sa croyance à l'existence d'âmes mystérieuses qui vivraient sans cesse autour de nous. Il est donc tout naturel qu'il se soit imaginé percevoir l'insaisissable frémissement de vie de la matière et pénétrer le rêve ignoré des choses, des forêts, des fleuves et de la mer. Par cette confusion du monde moral et du monde matériel il dut créer ce merveilleux épique que s'étaient en vain efforcés de définir ou d'utiliser Boileau, Voltaire ou Chateaubriand. Il n'eut plus besoin ni des dieux, ni des déesses, ni des anges, ni des démons, ni des abstractions personnifiées. Il n'eut qu'à obéir à son imagination pour que son monde épique se peuplât d'êtres surnaturels et s'agrandît de tout ce qu'y mirent de fantastique les choses associées aux drames humains. C'est ainsi que la nature prend part à presque toutes les scènes de la *Légende*. Les forêts ont vu et se racontent l'effrayante poursuite d'Angus et de Tiphaine :

O sinistres forêts, vous avez vu ces ombres
Passer, l'une après l'autre, et, parmi vos décombres,
Vos ruines, vos lacs, vos ravins, vos halliers,
Vous avez vu courir ces deux noirs chevaliers;
Vous avez vu l'immense et farouche aventure ;
Les nuages, qui sont errants dans la nature,
Ont eu cette épouvante énorme au-dessous d'eux;
La victoire fut sourde et l'exploit fut hideux;
Et l'herbe et la broussaille et les fleurs et les plantes
Et les branches en sont encor toutes tremblantes;
L'arbre en parle au rocher, l'antre en parle au menhir;
Le vieux mont Lothian semble se souvenir;
Et la fauvette en cause avec la tourterelle.

Pendant le festin de Final un squelette de tour est là, qui dresse pour éclairer l'orgie le feuillage enflammé d'un orme :

A l'angle de la cour, ainsi qu'un témoin sombre,
Un squelette de tour, formidable décombre,
Sur son faîte vermeil d'où s'enfuit le corbeau,
Dresse et secoue aux vents, brûlant comme un flambeau,
Tout le branchage et tout le feuillage d'un orme,
Valet géant portant un chandelier énorme.

Le vieux mont Cordoba, par-dessus l'épaule des collines, regarde le choc hideux des javelines autour de Roland et le mont Tibidabo se dresse tout rouge au-dessus du cortège sanglant des rois bandits qui regagnent leurs châteaux forts. Avec la nature ce sont les animaux qui interviennent dans les desseins des hommes et qui s'associent ou s'opposent à leurs dévouements ou à leurs crimes : les quatre lions de la fosse où l'on jette Daniel délibèrent avant d'aller lui lécher les pieds dans l'ombre, et le cheval du petit roi de Galice lui dit quand il s'est agenouillé devant le crucifix : « *C'est bien, roi.* » La matière elle-même s'anime et les êtres de pierre ou de métal, immobiles spectateurs de nos folies, secouent leur sommeil léthargique. L'âme des rois et des peuples orgueilleux qui les construisirent a passé dans *les Sept Merveilles du monde*. Il reste dans les armures du château de Corbus un peu du souffle héroïque des marquis qui les portèrent. La coupe, les sphinx du trône, le flambeau de Zim-Zizimi lui chantent le poème de la mort. L'aigle du casque broie le crâne du meurtrier Tiphaine et la statue d'airain de l'aïeul caresse la joue du père qui a souffleté le fils. Ainsi le merveilleux de Victor Hugo n'a plus rien de commun avec les machines épiques imaginées par Voltaire ou Chateaubriand. Les dieux ne descendent plus des frises du théâtre comme au dernier acte d'une féerie. C'est le monde des choses sans pensée et des formes sans mouvement, dont nous sentons toujours autour de nous la présence, qui s'anime pour le poète et parle par sa voix. Le merveilleux de

Voltaire ou de Chateaubriand est un merveilleux d'idées. Le merveilleux de Victor Hugo est le merveilleux du réel.

Victor Hugo pour transformer la réalité en légende et la légende en épopée n'a donc eu qu'à obéir à son imagination. Mais il ne faut pas croire que son génie ait été à demi inconscient. Il n'y a pas d'art plus raisonné que le sien. L'étude de la composition et du style suffirait pour nous en convaincre. Il n'est pas question ici d'examiner en détail leurs caractères, car ces caractères ne sont pas particuliers à *la Légende des Siècles*. Il suffira d'indiquer ceux qui tendent justement à donner l'impression de grandiose et de surhumain qui est caractéristique de l'épopée. Victor Hugo s'est beaucoup corrigé; nous le savons par l'étude de ses manuscrits. Mais, s'il s'est souvent corrigé pour ajouter, il n'a jamais rien retranché. C'était selon lui le droit du génie de ne pas s'inquiéter des règles et des limites que la médiocrité commune des esprits impose aux écrivains : « La voie lactée, disait-il, ne numérote pas ses étoiles. » Il ajoute donc aux images les images, aux antithèses les antithèses, aux énumérations les énumérations; il ne développe pas, il amplifie. Le résultat est très souvent une rhétorique démesurée qui fatigue le lecteur. Mais c'est cette abondance même, cette ampleur de la description et du discours qui nous donnent l'impression de la grandeur épique. C'est un tumulte de mots et un chaos d'images, mais le tumulte ou le chaos sont grandioses, la fuite mélodieuse d'une source ne l'est pas. Et si *les Quatre Jours d'Elciis* semblent vraiment ce bavardage épique dont l'on s'est ri, le souper de Final, ou les armures du château de Corbus, ou le dénombrement des troupes de Xerxès, ou maint passage des *Sept Mer-*

veilles du monde entraînent par leur souffle. On a très souvent signalé aussi le goût de Victor Hugo pour l'antithèse; il saisit surtout les contrastes dans le monde physique et dans le monde moral. Mais l'antithèse est un moyen commode pour mieux signaler la grandeur par la petitesse, le courage par la lâcheté, la force par la faiblesse. Le géant grandit de la taille minuscule du nain et le héros de la couardise du traître. C'est ainsi que le *Romancero du Cid* n'est qu'une opposition constante entre les vices du roi Sanche et les vertus du Cid. La pièce du *Lion d'Androclès* n'est qu'une antithèse :

Et l'homme étant le monstre, ô lion, tu fus l'homme.

Aymerillot est le page blond, à l'air de vierge, plus hardi que les barons. Le bandit Tiphaine, immobile et colossal, n'a pas l'air de sentir les coups désespérés que lui porte l'enfant Angus. Le mendiant du pont de Crassus se dresse en face des Pyrénées, repaire des rois bandits. Le ver de terre défie dans l'ombre les sept merveilles du monde, etc. Le retour des mêmes développements, l'insistance du poète à évoquer les mêmes idées, à reprendre les mêmes symboles, peut aussi nous donner l'impression de la force et du grandiose. Victor Hugo use beaucoup de la répétition épique, et, comme la terreur du parricide Kanut devient plus sinistre à mesure que les taches de sang tombent après les taches d'un ciel invisible, ainsi notre terreur ou notre admiration s'accroissent à mesure que les mêmes images s'évoquent. Les lions de la fosse où Daniel est jeté sont quatre et leurs sinistres exploits nous sont successivement chantés. Le duc Magnus de Bavière, Dreus de Montdidier, Hugo de Cotentin, Richer de Normandie, le comte de Gand, Eustache de Nancy, Gérard de

Roussillon, etc., reculent l'un après l'autre devant Narbonne à prendre. Quand les rois des Pyrénées ont passé, c'est Vich en feu au septentrion, Girone qui brûle au midi, Lumbier qui flambe à l'Orient, Teruel en cendres à l'Occident. Les sept merveilles du monde chantent tour à tour l'orgueil humain et les dix sphinx du trône, la coupe et le flambeau évoquent à douze reprises pour le sultan Zim-Zizimi l'inévitable mort et la pourriture des tombeaux royaux. La répétition épique ne va pas d'ailleurs sans quelque monotomie. Malgré la diversité du style, malgré la variété de la couleur locale, par le retour des mêmes développements et par la longueur des pièces, la poésie de Victor Hugo paraît souvent couler comme un fleuve profond glissant uniformément entre des rives qui ne changent jamais. Le poète ne fait jamais volontairement effort pour passer du « grave au doux, du plaisant au sévère » et d'interminables pages se suivent qui semblent refléter les pages précédentes. Cette monotonie même contribue peut-être à accentuer le caractère épique de la Légende. Le bon Homère s'endormait parfois et les compagnons de Roland n'ont pas deux façons différentes de trancher le casque, le crâne, le corps jusqu'à la selle et le destrier. Les spectacles surnaturels et les exploits surhumains ne s'en imposent que mieux à notre imagination.

Les qualités du style de la *Légende* sont les qualités mêmes des *Contemplations* ou des *Châtiments*, mais nulle part elles n'ont mieux servi le poète que dans ses œuvres épiques. Grâce à sa rhétorique merveilleuse, à sa science des mots, des images et des rythmes, il a su varier son style avec les sujets qu'il traitait et trouver comme une langue et un vocabulaire nouveaux pour chaque siècle qu'il évoquait. Si la poésie épique est essentiellement objective et si nous n'y devons rien

apercevoir que les héros qu'elle chante et les spectacles qu'elle ressuscite, il est nécessaire que le style se subordonne aux sujets et que l'auteur se rappelle rarement à nous par ses procédés de langage et ses préférences d'expression. Nul n'eut plus que Chateaubriand le sens de la variété des paysages et l'intuition de la diversité des mœurs; ni la Grèce, ni la Bretagne des Martyrs ne s'évoquent cependant pour nous avec des traits absolument distincts, parce que les images sont toujours enveloppées de la même harmonie du style. Le style de Victor Hugo au contraire se plie à toutes les exigences de ses poèmes. Il a su chanter en vers puissants, harmonieux et vagues la paix enivrée du Paradis terrestre. Il a su retrouver la naïveté vénérable de la Bible dans *Ruth et Booz*, la simplicité évangélique dans la *Première rencontre du Christ avec le tombeau*, rivaliser de netteté épigraphique avec l'inscription du roi Mesa, et garder dans *Aymerillot* quelque chose de la grandeur familière et fruste des chansons de geste. C'est qu'il était servi par une merveilleuse puissance d'invention verbale. Cette aptitude à se servir de toutes les ressources de la langue et à l'enrichir même incessamment n'est pas nécessaire au poète lyrique. Il ne faut à celui qui chante *le Lac* qu'un sentiment profond des harmonies subtiles des mots et des correspondances mystérieuses entre les images et les sentiments. Mais le poète épique, qui semble à chaque instant forcer les limites de l'imagination, qui évoque ce qui dépasse le langage commun des hommes, doit se créer à lui-même une langue nouvelle; à des visions démesurées il faut des expressions démesurées. Un Chenavard et un Delacroix se valent peut-être par leurs conceptions, mais il a manqué à Chenavard pour exprimer ses imaginations grandioses la science de la couleur, de la lumière et de

l'ombre. Ainsi Vigny ou Lamartine étaient sans doute capables d'imaginer des sujets d'épopée, mais ils n'ont pas eu les ressources verbales qui leur auraient permis de faire vivre leurs personnages de la vie épique. Victor Hugo au contraire pour exprimer les fantaisies les plus déréglées de son imagination a su renouveler, élargir et transfigurer la langue elle-même. C'est le style presque seul, et pour ne citer que cet exemple, qui donne aux quatre lions qui lèchent les pieds du prophète Daniel leur grandeur surnaturelle. Il suffirait d'étudier le détail des vers pour y retrouver les qualités les plus rares du style de Victor Hugo, le don de renouveler les épithètes : les lions privés de leur « fauve liberté » sont pleins de « sombres haines »; l'art d'unir si intimement les expressions concrètes et les expressions abstraites que celles-ci se précisent de toute la réalité de celles-là et que les premières s'agrandissent de tout ce qu'il y a de sens profond dans les dernières,

> Il habitait le Sin, tout à l'extrémité
> Du silence terrible et de la solitude
> . . . .
> Jadis il avait l'ombre et l'horreur pour compagnes.
> . . . .
> . . . . . . Et leur faim bondissait et leur dent
> Mâchait l'ombre à travers leur cri rauque et grondant;

enfin ces alliances de mots qui mêlent sans cesse le fantastique au précis :

> De la ville et du peuple il ne restait qu'un rêve,
> Et, pour loger le tigre et nicher les vautours,
> Quelques larves de murs sous des spectres de tours.

Ajoutons que ce sont les poèmes épiques qui ont surtout donné à Victor Hugo le goût des mots rares et retentissants. Il a trouvé dans les vieilles chroniques, dans la légende et l'histoire, les noms propres aux

syllabes éclatantes, et il s'est plu à les faire vibrer dans ses vers comme des fanfares. Il suffit de relire par exemple le début des *Conseillers probres et libres* pour comprendre combien cette facilité de choisir ou d'inventer les noms les plus étranges a contribué à développer son imagination verbale et son goût pour les syllabes sonores.

Enfin, et c'est un don poétique que l'on a bien souvent signalé, la fécondité du poète dans l'invention des images est inépuisable. C'est elle qui explique que le poète ait pu nous donner une vision objective si précise de ces siècles disparus vers lesquels il retourne. C'est elle qui lui a rendu si facile l'agrandissement épique. Pour passer du naturel au surnaturel et de l'humain au surhumain, il est sans cesse nécessaire que le poète rapproche par des images, des comparaisons et des métaphores ce qui est de ce qui n'est pas, le réel de l'imaginaire. Ce sont surtout les images qui, incessamment renouvelées, élargissent à l'infini la vision poétique et transforment le réel en épopée. Un exemple frappant de cette puissance de transfiguration de l'image nous est fourni par le *Romancero du Cid*. Le ton du *Romancero* est celui d'une satire souvent familière; il est écrit en strophes de quatre vers et en vers de huit pieds. Rien n'est épique dans ce long discours, si ce n'est les images, mais les images si neuves, si puissantes et si larges qu'elles élèvent jusqu'à l'épopée la petite strophe satirique; elles se pressent dès les premiers vers :

Ma tour n'est qu'un tas de pierre,
Roi, mais j'en suis le Seigneur.
Elle porte son vieux lierre
Comme moi mon vieil honneur.
. . . .
Mes nids n'ont pas dans leur mousse
Un cheveu pris à quelqu'un.
. . . .

Et je n'ai sur moi que l'ombre
De la main du Dieu vivant.

Si Mozart ou Haydn avaient pu rêver quelque drame musical avant Wagner, il leur aurait fallu pour réaliser leur rêve inventer tout l'orchestre moderne. Victor Hugo est le premier qui, pour exprimer des visions épiques, ait su se créer un orchestre à la fois puissant et souple de mots et d'images.

Y a-t-il derrière ces acteurs du drame et derrière le décor fantastique dont Victor Hugo l'entoure quelque puissance mystérieuse? Les évocations du poète prétendent-elles à quelque valeur philosophique? On a dit que dans tout poème épique il y avait toujours quelque grande idée générale qui animait et soulevait l'œuvre entière, si l'*Iliade* est une lutte de races, telle épopée hindoue la lutte du principe du bien et du principe du mal ou le *Paradis perdu* l'histoire des origines de l'humanité et l'explication métaphysique du problème du mal. Ces idées générales qui sont la loi du poème ne manquent pas à *la Légende des Siècles*. Victor Hugo écrit — et nous avons signalé cette tendance — pour enseigner les hommes : c'est donc leur histoire même qu'il racontera aux hommes: ce sont leurs destinées qu'il évoquera pour qu'ils y reconnaissent leurs efforts et leurs chutes et pour qu'ils prennent conscience de leur avenir : « Pour le poète comme pour l'historien, pour l'archéologue comme pour le philosophe, chaque siècle est un changement de physionomie de l'humanité. On trouvera dans ce volume, qui, nous le répétons, sera continué et complété, le reflet de quelques-uns de ces changements de physionomie.... Comme dans une mosaïque, chaque pierre a sa couleur et sa forme propre; l'ensemble donne une figure. La figure de ce livre, on

l'a dit plus haut, c'est l'homme. » (Préface de la première série.) Il ne nous appartient pas de discuter ici la philosophie de *la Légende des Siècles*. Nous indiquerons seulement quelle est la valeur épique des idées philosophiques. Un sujet aussi vaste et aussi général que l'évocation poétique des âges successifs de l'humanité était sans doute le seul susceptible de porter la poésie épique. L'histoire moderne, l'histoire même d'une race, le règne d'Henri IV ou les origines de la royauté exigent pour nos esprits, désireux de précision, la recherche historique. Nous demandons la vérité, non la légende. Et comme nous croyons que nous pourrons connaître cette vérité, il n'est pas d'images poétiques, pas de grandiose, qui puisse nous faire renoncer à notre désir de connaître et non plus d'imaginer et de rêver. L'histoire de l'homme a au contraire dans le passé de si lointains mystères que nous n'avons pas l'espoir de les pénétrer. Elle se perd dans l'incertitude de l'avenir. Nous supposons invinciblement la Divinité à l'origine et au terme de ses destinées. Nous n'exigeons donc plus de probité scientifique. Il y a place pour l'agrandissement épique, la vision poétique, le merveilleux. L'histoire des siècles peut être la légende des siècles. De même l'interprétation que le poète donne de cette légende est essentiellement épique. L'histoire de l'homme est l'histoire de la lutte du bien et du mal :

. . . . Le mal au bien était lié
Ainsi que la vertèbre est jointe à la vertèbre.
(*La vision d'où est sorti ce livre.*)

Cette philosophie si simple a l'avantage de résumer les destinées humaines dans l'histoire d'une lutte. Or la bataille et la lutte sont avant tout les éléments épiques. C'est cette lutte morale qui poussera les unes après les autres les scènes de la légende, qui rendra si faciles au

poète les exagérations, car dans la bataille toutes les énergies humaines se concentrent et s'exaltent. Enfin le poète croit que dans l'avenir le bien triomphera du mal; il croit au progrès lent mais indéfini. Et cela encore était une foi nécessaire. On ne conçoit pas un poète pessimiste, persuadé que la somme des maux reste la même de siècle en siècle, entreprenant d'écrire l'histoire de l'humanité. On ne gravit pas successivement tous les sommets d'une montagne si l'on est persuadé que tous les points de vue se ressembleront et seront également désolés.

Mais croire à l'humanité, c'est croire à quelque hypothèse sur son origine et sur ses fins. C'est s'intéresser aux problèmes philosophiques qui sont aux deux extrémités de l'histoire. C'est sortir de l'épopée pour entrer dans la métaphysique. Il est donc tout naturel que *la Légende des Siècles* soit un poème métaphysique comme un poème épique et qu'à l'inspiration épique se mêle l'inspiration apocalyptique. Cette inspiration apocalyptique sera étudiée à part, mais nous devons montrer comment elle n'est que la conséquence de l'inspiration épique. La philosophie du poème y conduisait Victor Hugo; son imagination même l'y inclinait. Comme il sait animer l'inanimé, donner le mouvement et la pensée à ce qui n'a qu'une existence inerte et inconsciente, au bourg de Corbus, aux statues de pierre, aux sphinx du trône, il sait aussi donner une vie sensible à de pures idées, matérialiser l'abstrait :

C'était de la chair vive avec du granit brut,
Une immobilité faite d'inquiétude....
(*La vision d'où est sorti ce livre.*)

C'est dans l'obscurité lugubrement émue
De la terreur bâtie en pierre et qui remue.
(*Montfaucon.*)

Le poète va plus loin encore, et surtout à partir de la deuxième série (1877) il se plaît à exprimer l'inexprimable, à enfermer dans ses vers l'incommensurable. Ainsi l'évocation du dedans de la terre et l'éblouissement du Titan devant l'infini. Nous terminerons par cette citation pour montrer comment l'épopée, agrandie par la vie surhumaine des héros et le tumulte des foules, par la vie surnaturelle du monde inanimé qui enveloppe les hommes, s'élargit enfin jusqu'à l'infini métaphysique de l'Univers :

Cela ne peut mourir et cela n'a pu naître,
Cela ne peut s'accroître ou décroître en clarté,
Toute cette lumière étant l'éternité.
Phtos a le tremblement effrayant qui devine
Plus d'astres qu'il n'éclot de fleurs dans la ravine,
Plus de soleils qu'il n'est de fourmis, plus de cieux
Et de mondes à voir que les hommes n'ont d'yeux!
Ces blancheurs sont des lacs de rayons; ces nuées
Sont des créations sans fin continuées.
Là plus de rives, plus de bords, plus d'horizons.
Dans l'étendue où rien ne marque les saisons,
Où luisent les azurs, où les chaos sanglotent,
Des millions d'enfers et de paradis flottent,
Éclairant de leurs feux, lugubres ou charmants,
D'autres humanités sous d'autres firmaments.
Où cela cesse-t-il? Cela n'a pas de terme.
Quel Styx étreint ce ciel? Aucun. Quel mur l'enferme?
Aucun — globes, soleils, lunes, sphères. — Forêt.
L'impossible à travers l'évident transparaît.
C'est le point fait soleil; c'est l'astre fait atome;
Tant de réalité que tout devient fantôme;
Tout un univers spectre apparu brusquement.

CHAPITRE XXII

L'INSPIRATION APOCALYPTIQUE

Quand nous avons étudié le lyrisme, la satire ou l'épopée de Victor Hugo, nous avons déjà noté ce qu'on a pu appeler sa manière *apocalyptique*. Mais cette manière qui n'était qu'un accident dans ses premières œuvres, et pour ainsi dire l'une des formes de son imagination, devient dans ses derniers recueils la caractéristique même de son inspiration, et nous a semblé, comme tel, mériter une étude spéciale.

D'une façon générale, que veut-on dire quand on parle de littérature *apocalyptique*? L'apocalypse exprime une découverte — c'est l'étymologie même du mot —, une révélation de l'avenir faite au monde par un élu de la puissance divine, une prédiction de ce que deviendra le présent, une comparaison de l'état actuel de l'humanité avec ses destinées futures. Une apocalypse n'est pas tout à fait une prophétie : car le prophète s'oublie lui-même dans sa lecture de l'avenir, il fait abstraction du temps où il vit, il prédit l'avenir sans tenir compte du présent; l'apocalyse, au contraire, voit ce qui est aujourd'hui, prévoit ce qui sera un jour, et compare. Tel est le sens des nombreuses apocalypses dont la floraison fut

très riche dans les premiers temps du christianisme : une fut choisie, retenue et conservée dans les Saintes Écritures, c'est l'apocalypse de saint Jean.

Que peut-il donc y avoir de commun entre notre poète et ce Jean, serviteur du Christ, isolé dans l'île de Pathmos, recevant de son maître l'ordre de faire connaître à ses frères, dont il partage les tribulations et les espérances, les signes et les péripéties de la catastrophe finale qui menace le monde? Comme lui, le poète, à mesure qu'il avance dans la vie, s'isole davantage des choses et des hommes; comme lui, il sent peser sur son âme la prédestination divine; comme lui enfin, il est un visionnaire et devient un prophète : et sa poésie ayant, dans les dernières années de sa vie, le caractère d'une révélation symbolique, quel nom lui pourrait mieux convenir que celui d'*apocalyptique* qu'on lui a donné?

Pourtant, parmi les dernières œuvres de Victor Hugo, il convient de faire une importante distinction : dans les toutes dernières, *le Pape* (1878), *la Pitié Suprême* (1879), *l'Ane* (1880), *Religions et Religion* (1880), *les Quatre Vents de l'Esprit* (1881), *Dieu* (œuvre posthume), nous ne ferons que retrouver l'exagération ou la déformation des caractères distinctifs qui marquent la fin des *Contemplations* et les deux *Légendes des Siècles* de 1877 et de 1883.

Ce qu'il ne faut pas perdre de vue, c'est que les œuvres dont nous allons avoir à nous occuper ne sont nullement un accident dans l'inspiration poétique de Victor Hugo, mais qu'elles sont au contraire l'aboutissement fatal d'une évolution régulière de son tempérament. Le poète a toujours été porté à la révélation. Déjà dans les *Feuilles d'automne*, il y a telle pièce, par exemple la *Pente de la Rêverie*, signalée par Baude-

laire, qui par son caractère de méditation symbolique fait songer à la dernière *Légende des Siècles*; et ce même caractère se retrouve, encore mieux affirmé, dans quelques pièces célèbres des *Contemplations*, telles que *les Mages* ou *Ibo*. De plus en plus, le poète voit les choses indépendamment de leur nature réelle, déformées par le travail de son imagination et réfractées à travers les singularités de sa sensibilité; de plus en plus, il veut faire de tout ce qui sollicite sa pensée, de l'histoire, de la légende, de la religion, les complices ou mieux les inspiratrices de ses rêveries et de ses prédictions; de plus en plus il se laisse prendre à la magie des mots, il soumet sa pensée au despotisme de son imagination verbale. Ce goût pour les visions et pour les symboles prophétiques qui se laisse deviner dans toute l'œuvre poétique de Victor Hugo, mais qui devient dans ses derniers recueils en quelque sorte la note dominante, nous explique ce que l'on entend par son inspiration apocalyptique.

I

L'imagination de Victor Hugo est celle d'un visionnaire, d'un halluciné. Pour lui, le monde extérieur n'existe plus tel qu'il tombe sous le jugement de la sensibilité normale; ce qui existe, au contraire, ce qui est vrai, c'est tout ce que nous concevons d'ordinaire comme inanimé, invisible, insaisissable.

Le poète a la hantise de l'insondable. Un des mots qui revient le plus souvent dans les poésies qui nous intéressent, c'est le mot *gouffre* : ainsi, pour exprimer la détresse des créatures misérables, Victor Hugo dit qu'elles sont *livrées au gouffre*. Toutes les visions qui

le sollicitent, toutes les apparitions qu'il évoque se déroulent dans l'obscurité, parce que l'obscurité convient à l'imprécision des formes, et par suite au vague des rêveries.

Dans ses descriptions, le noir domine tout : quand il peint un paysage, il lui apparaît sombre, à peine éclairé çà et là par quelques taches colorées :

Si l'on ne voyait pas au ciel le tatouage
De l'azur, du rayon, de l'ombre et du nuage,
On n'apercevrait rien qu'un paysage noir [1].

La clarté elle-même est *blême* ou *pâle*. Les couleurs, surtout les couleurs précises, tranchées sont très difficiles à découvrir chez Victor Hugo. Il a très peu eu la vision du coloris; il a presque uniquement été pris par le relief des choses, ou par leurs formes, surtout par les formes indécises qui se prêtaient mieux aux déformations de son imagination plastique. Les descriptions du poète rappellent de la façon la plus curieuse les dessins que nous avons conservés de lui, par exemple les croquis qu'il rapporta de son voyage sur le Rhin : dans ces silhouettes de burgs ou de cathédrales, se manifeste l'opposition violente des ombres fantastiques, aperçues dans la nuit, avec la lumière blafarde d'un clair de lune romantique. Victor Hugo hait par nature le trait précis et la couleur franche : il est par excellence le poète de l'ombre. Quand il faut peindre avec précision un tableau coloré, son imagination l'abandonne et la platitude de ses couleurs n'a d'égale alors que la banalité de ses épithètes; pour une image forte et exacte, par exemple les *fantômes d'or* qui peuplent une nuée d'orage, il y a bien des touches insignifiantes : le rouge est uniformément sanglant, le bleu azuré, le jaune doré; tout ce qui est blanc est pâle, tout ce qui est noir est sombre.

1. *Légende des Siècles*. L'Aigle du Casque,

Aussi le milieu dans lequel Victor Hugo place ses visions est-il toujours obscur et mal défini. Le mur des siècles lui apparaît :

> . . . . Où cela?
> Je ne sais. Dans un lieu quelconque des ténèbres.

Ces ténèbres étaient fort propices aux hallucinations, dont Victor Hugo a été perpétuellement poursuivi. Dans *la Vision de Dante* [1], il imagine l'état d'âme d'une créature qui tombe en enfer : d'abord, ce sont les dernières sensations visuelles, les lumineuses clartés qui s'effacent peu à peu au-dessus de la créature déchue; puis, à mesure qu'elle descend, les images deviennent plus confuses, et aussi plus terrifiantes : on voit passer des formes effarées, des fronts ruisselants de sueur, des bouches ouvertes dans l'angoisse, des visages hideux. Bientôt on ne voit plus rien, on sent, et ces sensations sont horribles : dans l'obscurité qui l'environne, la créature tombe sans fin, elle se sent glisser au milieu de choses inconnues dont elle perçoit le frissonnement. Maintenant, c'est le vide complet : on est dans l'invisible, on est dans l'impalpable; la dernière sensation est celle du froid, le froid du néant; et, comme torture suprême, l'angoisse du souvenir, le souvenir de la vie, du soleil, des amours. Ce qui domine toute cette hallucination, c'est l'étrange sensation de la chute irrésistible : le mot *tomber* revient perpétuellement :

> ... On tombe. . . . .
> . . . . et l'on tombe toujours....
> ... Vivants! tomber, tomber et sans connaître
> Où l'on va....

Parfois, l'hallucination du poète est en quelque sorte rétrospective : dans la *Ville disparue* [2], il a la vision très

1. *Légende des Siècles.*
2. *Ibid.*

lumineuse, très riche de cette ville aujourd'hui engloutie : il la dépeint avec ses claires eaux luisant au fond des avenues, avec ses temples, ses arcs et ses palais, avec aussi ses chants, le bruit de ses marteaux sur l'enclume et la musique de ses luths. Puis, par un de ces contrastes subits qui lui sont familiers, Victor Hugo a la vision plus obscure, plus mystérieuse, de l'eau, ouvrière puissante, semblable à un mineur solitaire, silencieuse et doucement irrésistible. Enfin, dernière vision, il évoque tout à coup, sous la lune au front blanc, sous les pâles astres, l'écroulement monstrueux des maisons et des dômes qui s'affaissent dans la mer. Ici, ce qui le frappe surtout, l'effraye et par conséquent l'attire, c'est l'*ébranlement des flots mystérieux*, le travail insensible, lent et sûr de l'eau qui ronge la terre par-dessous.

Avec cette prédilection pour l'obscurité et l'insondable, ce qui caractérise l'imagination visionnaire de Victor Hugo, c'est la vie qu'il prête à la nature inanimée. Il veut faire ressentir au lecteur de la surprise, de l'effroi, en lui montrant la vie là où il s'attendrait le moins à la trouver. Il obtient un effet analogue en prêtant par antithèse le silence de la mort aux vastes espaces peuplés de mondes en mouvement, aux foules immenses où l'on croirait entendre grouiller la vie :

Et ce n'était devant ma prunelle attentive
Que de la vision qui ne fait pas de bruit
Et de la forme obscure éparse dans la nuit.

Dans les deux cas l'effet est obtenu par une sorte d'étonnement chez le lecteur dont les plus naturelles prévisions sont trompées.

Lorsqu'il anime les choses, Victor Hugo leur donne de préférence une vie fantastique : les arbres sont

hagards; les écueils ont d'horribles fronts aux cheveux de varechs; l'aube est une fleur vertigineuse qui éclôt; les rochers sont effarés; et les âmes des réprouvés flamboient dans les trépieds des sanctuaires. Il prête aux forces de la nature tous les sentiments des hommes. Voici le fleuve entraîné dans l'abîme par sa course irrésistible et fatale : *échevelé*, il se cabre et résiste; il se cramponne aux rochers; il se demande pourquoi il est haï, ce qu'il a fait à la nature pour mériter son sort; finalement, comprenant que ses plaintes sont vaines, il se débat, tombe, agonise et meurt en jetant

. . . . au lointain firmament
Une longue rumeur d'évanouissement.

Il y a dans cette conception de la nature quelque chose d'enfantin qui est bien l'une des notes caractéristiques de la poésie de Victor Hugo à cette époque : le vieux poète qui sait si bien se mettre à la portée de ses petits enfants, voit le monde comme une sorte de féerie très apprêtée, dont les acteurs, on dirait presque les marionnettes, sont animés des sentiments les plus familiers, les plus puérils : parce que les dieux sont méchants, les champs n'ont presque plus de fleurs — parce que les monts ont trahi, les lacs sont indignés des monts qu'ils réfléchissent — parce que le Nil est éperdu de honte, il cache sa source à tous les yeux — l'étang a l'air d'un œil tragique et fiévreux de moribond — les forêts farouches sont échevelées à cause de la colère de Déméter — le torrent et la nuée soupirent : hélas!... La métaphore naturellement répond à la familiarité de l'imagination : le poète considère le droit comme un journal auquel on s'abonne et se désabonne à volonté, les yeux en pleurs des martyrs comme des bénitiers sanglants; il rend grâce à la rose parce qu'elle fleurit gratuitement, au

soleil parce qu'il se fait gratuitement le collaborateur de la vérité :

Sans avoir pris de grade à l'Université,
Et sans avoir été nommé recteur par le ministre,
Le blond soleil dissout l'ignorance sinistre[1].

Cette conception enfantine de la nature se manifeste encore par le choix des animaux qui la peuplent : dans ce monde fantastique, tout frémissant d'une vie mystérieuse, Victor Hugo fait évoluer de véritables bêtes de l'Apocalypse. Le monstre Justice qui apparaît à Dante porte son nom écrit en lettres de diamant sur le front, comme la bête qui se manifeste à saint Jean porte sur ses têtes *des noms de blasphème*. L'Esprit humain, évoqué dans le recueil *Dieu*, est une figure étrange, toute semée de bouches, d'ailes, d'yeux, pareille à la bête de l'Écriture qui avait sept têtes et dix cornes. Cette faune apocalyptique de Victor Hugo est d'une fécondité merveilleuse : on y trouve des dragons, des griffons, des basilics et des licornes, des phénix et des porphyrions, des wivres, des manicores et des tharaudes. Le poète accueille dans ses visions toutes ces bêtes étranges, nées pour la plupart de l'imagination malade des moines du moyen âge. Il les accueille parce qu'elles lui plaisent par leur singularité et leur mystère même ; il aime en elles ce mélange de formes et de couleurs qui hurlent d'être accouplées : faces humaines, yeux glauques, crinières cramoisies de lions, queues de scorpion et ailes d'aigle, corps d'âne et jambes de cerf. Il n'a garde de s'aviser que cette faune apocalyptique qu'il emprunte aux Livres Saints se réduit à une nomenclature d'êtres connus, zoologiquement classés, si l'on corrige les contresens des traducteurs qui ont défiguré

1. *Légende des Siècles*. Ire, non Ambire.

le texte hébreu, en le transférant en grec ou en latin. Et, par exemple, le poète accepterait difficilement que les onocentaures soient des chacals, et les dragons de simples alligators.

Telle est en somme la matière sur laquelle travaille l'imagination de Victor Hugo. Mais a-t-on raison d'accorder à la sensation, comme on le fait souvent, une importance prépondérante, exclusive, dans le travail de son imagination? Au moins faut-il s'entendre sur le sens qu'on donne au mot *sensation*. Rien n'est plus anormal, plus rare, plus morbide, que le choc nerveux ressenti par le poète en présence des choses. Dans tous les recueils poétiques dont nous nous occupons, il n'y a presque pas une seule sensation précise, visuelle ou auditive. Toutes ses sensations sont de celles que l'on appelle nerveuses ou intérieures : ainsi, le poète sent le tremblement des forêts, et, ce qui est plus étrange, il sent que ce tremblement songe au passé; il nous représente un homme qui se sent devenir larve dans les limbes; un autre sent des profondeurs qu'il ne voit pas s'emparer de lui; un autre enfin sent frissonner des choses qu'il ne peut distinguer. Franchissons un degré de plus : nous aurons les transpositions maladives de sensations, l'audition colorée, la vision auditive; dans la *Pitié suprême*, le poète entend

Un bruit farouche, obscur, fait avec des ténèbres;

dans *Religions et Religion*, il écoute « le noir bruit des huées ». Et comme Victor Hugo raconte ses sensations par des images, il suscite d'un mot la vision brusque des choses qui le hantent : il se représente la nature comme un vaste flanc percé et ruisselant d'un sang que tous les êtres boivent avidement; il voit le Sahara, tombant grain à grain, marquer l'heure dans son effrayant sablier, et

l'Océan pleurer goutte à goutte dans une clepsydre géante. La mer est une épileptique qui bave sur les écueils; l'espace vibre comme un vitrail au passage d'un lourd chariot. Le plus souvent, l'image exprime une sensation d'effroi mystérieux qui agite violemment le poète : lorsqu'il doute, la prière rentre dans son esprit comme un oiseau qui se réfugie au nid, tremblant, parce qu'il fait trop nuit; lorsqu'il contemple le ciel étoilé, il voit l'horizon, comme un rêve, reculer.

Cette sensation de la vie répandue dans les choses, jointe au goût de l'insondable mystérieux, conduit le poète à voir dans les spectacles qui sollicitent son esprit des présages, à entendre dans le frémissement confus de la nature vivante des avertissements. En d'autres termes, son imagination l'entraîne au symbolisme. Pourquoi, par exemple, essaye-t-il de percer l'insondable? c'est parce qu'il veut

. . . . . . de ce gouffre où la bête palpite
Faire monter, labeur superbe et hasardeux,
Les monstres jusqu'à nous....[1]

Pourquoi reste-t-il *accoudé sur l'espace*? C'est parce que l'espace vibrant redit au poète l'écho des voix dont il est plein. S'il anime les êtres, c'est pour fraterniser avec eux, s'il fait vivre les choses, c'est pour sympathiser avec elles, par conséquent pour mieux comprendre les êtres et les choses. Et comme le symbolisme répond à l'un des besoins les moins contestés de l'esprit humain qui éprouve une certaine fierté à faire preuve de clairvoyance, à deviner l'énigme qu'on lui soumet, et aussi à en garder la solution résumée en une visible formule, en un durable contour, Victor Hugo mettra des symboles dans toutes ses visions, sous

1. *Légende des Siècles.* Les Grandes Lois.

tous les aspects de la nature changeante, et, par eux, il pourra poursuivre la mission de prophète inspiré qu'il croit dévolue au poète.

II

Seul le mystère de la nature passionne Victor Hugo, le tient penché, le front entre les mains, pris par toutes les fibres de sa sensibilité, au point de ne plus vivre de la vie quotidienne, sans conscience du temps, regardant monter du fond de l'inconnu le grand épanouissement du rêve. Mais comme il ne faut point que la contemplation du poète reste vaine, ses rêves s'exprimeront en symboles et ses symboles en prophéties. Autrefois, mêlé à la foule, aux événements, à l'histoire, le poète cherchait une formule pour les idées de son temps ou donnait un mot d'ordre aux masses déchaînées. Maintenant qu'il sent croître dans son cœur *blessé*, le *sombre amour des précipices*, maintenant qu'il se plonge de plus en plus dans l'infini, il éprouve

> Le vertige divin, joyeux, épouvanté
> Des doutes convergeant tous vers la vérité [1];

il plane au-dessus des tourments, des angoisses et des sanglots dont est faite la vie humaine, et il s'indigne de ce qu'il voit :

> Car s'indigner de tout, c'est tout aimer en somme [2].

Mais aussi, il se sent pénétré d'une immense pitié pour le genre humain qu'il sait malheureux, et alors il

1. *Légende des Siècles*. Le Rôle du poète.
2. *Ibid.*

se consacre à secourir *au hasard, à tâtons,* ceux qui souffrent, il offre

> Aux noirs désespérés errant sans feu ni lieu [1],
> Un peu de vie à boire, et ce verre d'eau, Dieu.

Pour s'adresser aux hommes avec l'autorité d'un prophète, une attitude est nécessaire; Victor Hugo la prend avec le plus grand sérieux. D'abord, semblable à la prêtresse de Virgile, il souffre des visions qu'il enfante; comme elle, il est troublé par un *vague effroi,* comme elle, il se lamente et cherche à chasser le dieu qui habite dans son cœur : mais souffrir de sa prédestination, cela fait partie de la mission du poète :

> Car pour l'homme ici-bas marqué d'un divin sceau,
> Vivre, pleurer, souffrir, c'est devenir oiseau,
> Et toutes les douleurs sont les plumes de l'aile.

L'isolement aussi est nécessaire au caractère mystérieux que revêtent les prophéties de Victor Hugo. Comme saint Antoine, c'est dans le désert que le poète est assailli par ses visions symboliques. Le rapprochement n'est pas vain : car il faut songer que les premières pages du roman de Flaubert ont paru dans l'*Artiste* de 1856-1857, que le roman complet vit le jour en 1874; et il est fort probable que la lecture de la *Tentation* ne fut pas sans influence sur Victor Hugo. Semblable au héros de Flaubert, le poète s'est donc retiré dans la solitude, sur la rive d'un torrent farouche. Il a laissé derrière lui les molles cités pleines de femmes et de fleurs qui mêlent leurs haleines, les palais remplis de rires, de festins et de danses. Le souvenir des voluptés et des fêtes du corps le hante, trouble sa quiétude, sa sérénité d'ascète contemplatif. Aussi, comme il

1. *Légende des Siècles.* Le Rôle du poète.

méprise, de tout l'orgueil de sa chair vaincue et de son esprit affranchi des hommes, l'humanité lâche et ignorante qui n'épèle pas le mystère au milieu duquel elle vit, et qui regarde sans les voir les rites transparents que le mystère célèbre dans sa nuit! Cette nuit magique est précisément encore un caractère des méditations du prophète : il fuit la lumière et se plonge dans les ténèbres; la clarté trompe et le bruit ment. Enfin dans sa solitude et dans sa nuit, écoutant les cris de l'âme humaine aux abois, roulant dans son esprit des *songes formidables*, le poète a cette tristesse pensive, fatale, presque divine qui le désigne à la foule comme l'élu de Dieu. Son orgueil ne connaît plus de bornes : car il est celui qui sympathise avec la nature et fraternise avec l'infini, qui juge l'humanité présente et prépare l'avenir meilleur de l'humanité future :

Moi, proscrit, je travaille à l'éclosion sainte
Des temps où l'homme aura plus d'espoir que de crainte
Et contemplera l'aube afin de s'ôter mieux
L'enfer du cœur, ayant le ciel devant les yeux [1].

Comment Victor Hugo va-t-il s'y prendre pour faire entendre ses prophéties aux hommes? Nous avons dit tout à l'heure ce qu'il y avait parfois d'enfantin dans cette conception de la nature qui la lui fait voir toute peuplée de forces mystérieuses. Avec cette spontanéité de sensations qu'on dirait toutes neuves, Victor Hugo possède la clairvoyance instinctive, l'enthousiasme jeune d'un poète primitif, créateur des mythes profonds, des visions permanentes, et des traditions expressives. Il est en quelque sorte un Homère avant Homère : il voit hors de l'espace, hors des temps. Il a l'intuition des cataclysmes originels, des catastrophes qui se produisirent

1. *Légende des Siècles*. Changement d'horizon.

à l'aurore du monde; il contemple la terre en mal de l'humanité dont elle accouche; il est, dirait-on, ce satyre qu'il a peint lui-même dans *la Légende des Siècles* chantant l'enfantement prodigieux de la nature, l'éclosion éperdue des flores préhistoriques, l'avènement radieux des hommes naissant à la lumière dans la joie de leur force. Il plonge dans la nuit la plus obscure du passé; semblable aux peintres primitifs, il fige les êtres et les choses dans la permanence et la raideur des gestes calmes; il déroule derrière les hommes souriants, dans leur ignorance et leur innocence tranquilles, les lointains silencieux des paysages antédiluviens. Puis, par un effort contraire d'imagination, il fait éclater l'exubérance du mouvement libre et de la vie joyeuse : les formes naissent, se transforment, ondulent et s'éparpillent aux souffles qui sortent de l'abîme; l'ombre s'anime, la nuée se déchire, et dans l'espace, les reliefs puissants s'affirment. Toute l'histoire de l'humanité, cet être mystique, né d'un caprice de la nature, avec ses révoltes et ses châtiments, ses efforts et ses chutes, toute cette histoire jaillit, pour ainsi dire, en une incohérence nécessaire, dans les vers du poète.

Victor Hugo entend monter en lui à travers l'espace la langue prophétique des mondes. Comme il a accès dans l'infini, il écoute le dialogue de l'étoile fixe et de la comète errante : et l'étoile fixe traite la comète errante de fille publique, ce qui est au premier abord un outrage singulier, mais qui ne laisse pas cependant de devenir un beau symbole, quand le poète a pris la peine de nous l'interpréter; symbole inquiétant, il est vrai, puisqu'il confond avec sérénité le paganisme et le christianisme, nous montrant Dieu qui envoie Vénus, c'est-à-dire la comète, errer par l'espace pour rappeler à l'hymen les mondes oublieux. Mais précisément il y a du pri-

mitif dans ce mépris des temps, dans cette ignorance sereine des moments divers de l'humanité. Et le poète crée ce beau mythe de la comète, trait d'union entre les globes, entre les mondes qui peuplent l'infini, glissant dans la nuit des âges pour empêcher l'égoïsme monstrueux des astres [1].

Ce voyant qu'est Victor Hugo s'exprime par métaphores, par allégories, par symboles et par mythes. Dans ses visions, en effet, les choses se mêlent, confondent intimement leurs caractères, et par suite arrivent à se substituer les unes aux autres, à s'exprimer les unes par les autres. La métaphore, l'allégorie et le symbole ne sont que la complexité croissante d'un même phénomène intellectuel : la métaphore, sentiment soudain et vérifiable d'une analogie jusque-là inaperçue entre deux qualités de deux objets différents, conduit le poète à créer des images pour traduire de façon nouvelle et expressive ses impressions. Avec l'allégorie, sa conception se complique : le poète présente un objet, mais de manière à donner au lecteur l'idée d'un autre, substituant mentalement aux qualités de l'objet représenté, les qualités analogues de l'objet sous-entendu : ainsi quand il décrit l'arc, les ailes, le bandeau de Cupidon, il entend dépeindre la force irrésistible et aveugle des passions de l'amour. Enfin dans le symbole les éléments sont encore plus nombreux que dans l'allégorie : plusieurs images différentes se suivent et s'évoquent dans l'esprit. Le nom de Bacchus prononcé suscite l'idée du vin, l'idée du vin attire celle de la mollesse; et quand l'une quelconque de ces trois idées se trouve exprimée, une triple image surgit irrésistiblement sous les yeux. Victor Hugo est un merveilleux

1. *Légende des Siècles*. La Comète.

poète des symboles : un des plus beaux qu'il ait créés, est celui du *Satyre*. L'*Épopée du Ver*, la *Comète*, la *Ville disparue*, *Fleuves et Poètes* sont encore d'admirables représentations symboliques. Mais c'est surtout dans la religion que le symbole règne en maître. Tous les dogmes l'ont adopté. Il pousse avec l'arbre du Bien et du Mal dans le premier chapitre de la Genèse; et il s'épanouit encore dans le dernier chapitre de l'Apocalypse. L'Ancien Testament est une traduction anticipée des événements que raconte le Nouveau Livre. La religion mosaïque contient, en allégorie, ce que la religion chrétienne nous montre en réalité. Or Victor Hugo a été pendant la période de sa vie à laquelle correspondent les œuvres qui nous occupent, littéralement hanté par l'idée de Dieu, et par le spectacle de toutes les religions qui ont tenté de l'exprimer : il avait sous les yeux cette sorte d'Apocalyse nouvelle que sont les *Paroles d'un croyant* ou le *Livre du Peuple*; autour de lui, vers 1865, les travaux de Max Müller et de Renan mettaient à la mode l'idée d'une religion supérieure aux religions. Le poète s'en empara avidement; sur sa route, dans la recherche d'un Dieu nouveau, il trouva la symbolique; il l'adopta comme un moyen commode de mieux fixer sa pensée en la matérialisant, de la rendre moins fugace, plus près des hommes, ostensible, presque palpable. Dans le recueil *Religions et Religion*, il entreprend une conciliation des dogmes qui blasphèment tous un peu, pour arriver à la seule religion qui ne blasphème point et dont le Credo, si l'on peut dire, est symbolisé par l'abstrait, l'absolu, l'infini. Le poète voit la création comme une apothéose; il entend toutes les choses créées bénir le nom de Dieu, et il écoute les strophes de l'hymne que chantent en son honneur l'ouragan et l'oiseau. Lorsqu'il bavarde sans fin avec l'Au-delà, il revêt

les personnalités de tous ceux, druides, fakirs, bonzes ou magiciens, qui ont eu une vision de mystère ou cru avoir une révélation d'infini. Il s'accoude, rêveur, sur l'être obscur, en une attitude hiératique et mystérieuse, drapé dans un suaire, coiffé d'une tiare : la toise en main il mesure le ciel, il plonge la main dans le cercueil, pour y sentir le mystère de la mort; enfin il ajoute les hypothèses de sa raison, ainsi qu'*un faîte à la nature*.

De la religion, Victor Hugo transporte le symbole jusque dans les incidents de sa vie journalière. Il rencontre une enfant de cinq ans, malheureuse, nue, seule, l'enfant d'une fille publique. La petite passe inaperçue parmi la foule indifférente. Mais le poète la regarde; pour lui, rêveur sublime, la main de l'enfant tient « une poignée d'invisibles éclairs montant de bas en haut », et, suivant cette ascension, l'imagination du prophète a la vision de toute *la question sociale* — c'est le titre de la pièce [1] :

La quantité d'enfer qui tient dans un atome
Étonne le penseur....

De même, qu'y a-t-il, nous dit sérieusement le poète, qu'y a-t-il de plus mystérieux et de plus symbolique à la fois que la haine du chat pour la souris et de la souris pour le chat? Le mystère est si impénétrable, et le symbole si primitif, que c'est à un enfant seul qu'il faut en demander la clef; Victor Hugo se tourne donc vers sa petite fille Jeanne et l'interroge gravement : réponse inattendue, l'enfant se met à rire, non sans effroi

Devant l'énormité de l'ombre et du mystère!

Dans les derniers recueils de Victor Hugo, le symbole a tout envahi : *le Pape* n'est que la personnification

1. *Légende des Siècles.*

du poète lui-même avec toutes ses rêveries sur l'infini, ses méditations historiques et ses utopies sociales; *la Pitié Suprême* est le symbole d'une fraternité immense et douce, d'une sympathie étrange surtout pour les puissants sur qui pèse la fatalité du mal; *l'Ane* allégorise non seulement la patience, mais la science bornée et raisonnable, l'instinct traversé de lueurs qui confond les docteurs de Sorbonne.

Si maintenant il fallait déterminer avec précision le caractère de l'idéal prédit à l'humanité par Victor Hugo, nous verrions que rien n'est moins clair que les beaux symboles de son Apocalypse. De grands mots philosophiques surgissent dans ses vers : amour, bien, harmonie, mais ces termes ne sont pas définis : le poète nous parle d'un port auquel tend le monde, mais il néglige de nous dire quel est ce port, où il se trouve. Pourtant Victor Hugo a vivement ressenti la *profonde et solitaire tristesse* de l'homme, le contraste entre le mystère morne de l'âme humaine et la vie joyeuse de la nature. Pour consoler l'homme et le réhabiliter en quelque sorte à ses propres yeux, il entreprend, comme le prophète de l'Apocalypse, une sorte de *Description de la pleine consolation et félicité des élus dans la Jérusalem céleste*, il veut édifier pour l'humanité future une Jérusalem nouvelle, où « toute chose maudite ne sera plus », où il n'y aura plus « ni deuil, ni cri, ni travail : car les premières choses « sont passées ».

III

Parmi tant de brume, Victor Hugo garde toutes les qualités d'artiste qui préservent presque toujours ses dernières œuvres de la médiocrité. Avec l'âge, et seu

lement dans quelques pièces de son extrême vieillesse, son imagination se fatigue, et la pensée qu'elle soutenait chancelle. Mais aussi longtemps que l'imagination demeure féconde, elle reste servie par cette puissance singulière d'invention imagée, d'invention rythmique, d'expression qui a toujours été la marque distinctive de son talent.

Victor Hugo possède l'art de donner une solide plastique aux choses les plus fuyantes, de faire ressortir une vision nette des nuages mêmes qui l'enveloppent : il excelle à représenter l'irreprésentable, à exprimer l'inexprimable. Sans doute, nous l'avons vu, il a horreur du trait précis qui délimite trop nettement les contours; il aime à laisser aux choses le vague qui facilite les créations du rêve. Et pourtant, il est vivement frappé par le relief : ce que l'objet perd en précision dans le dessin, il le regagne en exactitude dans la perspective; le poète distingue avec sûreté les différents plans d'un tableau, ceux qui sont noyés dans l'ombre, ceux qui flottent dans l'indécision du clair-obscur, ceux enfin qui s'affirment résolument dans la lumière. Par exemple le clairon monstrueux de l'abîme lui apparaît *au seuil profond des cieux* : d'abord il absorbe toute l'attention du poète, il se détache avec vigueur, immobile, lugubre et béant, sur un fond de brume; puis il s'éveille, il frémit, et de ses vastes flancs, sort un *râle de cuivre*; mais une seconde vision plastique apparaît, rejette la première au second plan, la vision inattendue, effrayante d'une main qui pend *hors de l'invisible* et qui *s'allonge*, énorme, ouverte, prête à saisir le clairon. Il est à remarquer que les objets ne sont même pas décrits; leur contour n'est pas tracé, leur couleur n'est pas indiquée : et pourtant grâce au choix très heureux des images et des mots, le poète parvient à nous faire

partager son hallucination, à faire jaillir sous nos yeux sa propre vision.

Victor Hugo s'est représenté lui-même porteur d'un flambeau qu'il plonge dans la nuit des mondes : aux clartés indécises de cette torche, l'espace flamboie de lueurs passagères; tour à tour les mêmes objets apparaissent en pleine lumière et se noient dans l'ombre. L'obscurité insondable, mystérieuse, dans laquelle fouillent les yeux du poète, s'anime peu à peu d'un fourmillement, et les formes montent à la lumière, luttant entre elles, pour naître plus vite et vivre plus longtemps au jour. Nous avons l'illusion de ces *Villes du rêve* dressées dans l'éblouissement vertigineux des premières aurores du monde. Une image suffit au poète pour animer la plus froide abstraction : ainsi le songe du prophète *ouvre l'histoire à deux battants.* Un sens très sûr de l'impression générale qui se dégage d'une foule, lui permet d'éviter la monotonie quand il évoque successivement, dans une seule pièce (*Vision de Dante*), toutes les différentes victimes d'un seul despote : il y a le troupeau des vieillards, des enfants et des femmes

> Innombrables, meurtris, pâles, échevelés;

la horde des soldats

> Au cri rauque, au pas lourd, aux statures brutales;

la fière chevauchée des capitaines

> L'épée au flanc, la plume au front, l'air irrité;

l'assemblée majestueuse des juges,

> Un tas d'hommes vêtus d'hermine et de simarres;

enfin le petit groupe des princes

> Tous habillés de pourpre et d'or, l'œil engourdi,
> L'air superbe....

Cet art de distinguer les multitudes, en mettant au premier plan leurs détails pittoresques, en notant la rumeur particulière qui se dégage d'elles, ou le silence étonnant qui les oppresse, est encore un caractère de l'imagination reproductrice de Victor Hugo. Ses descriptions sont comme l'histoire imagée de sa sensibilité; elles se déroulent suivant l'ordre de ses sensations dont elles marquent les divers moments nettement distingués les uns des autres par une dominante, par une vibration ou un ébranlement particulier: la première impression, d'abord confuse, est celle de l'ombre frémissante d'une vie encore inaperçue, remplie de plaintes vagues dont on ne devine pas l'origine; puis, comme dans un spasme nerveux, dans un effort longtemps comprimé, enfin victorieux, les membres se détendent, les faces émergent, blêmes, crispées; alors, çà et là, un geste expressif domine le tableau, fixe l'attention du poète; la sensation du détail fait oublier celle de l'ensemble. Aussi, jusque dans le plus noir épaississement des ténèbres, il y a toujours une vision lumineuse, un relief vigoureux qui se détache : dans l'ombre d'un abîme, tout à coup une grande lueur apparaît, et alors, l'homme qui tout à l'heure était confondu dans l'obscurité du gouffre, devient visible, raidi en une attitude violente, renversé les deux mains en arrière, se cramponnant au sol, sous le choc de la clarté qui le frappe en pleine poitrine.

Avec ce sens très sûr de la plastique, soutenu par une puissante faculté de vision et d'évocation, Victor Hugo conserve son art très riche et très souple de poète lyrique; il reste un artiste inimitable pour enchaîner sous la loi du rythme, ses images et ses visions.

Quand il nous dépeint l'apparition d'une comète, il construit habilement toute sa pièce en vue d'un effet final. Il

veut exprimer la brusque surprise des hommes lorsqu'ils voient reparaître l'astre au jour marqué par la science humaine. On est conduit au dénouement par le flot pressé des vers qui se succèdent sans interruption, ainsi que les vagues d'un fleuve, chaque vers anticipant pour ainsi dire sur le vers suivant par une série d'enjambements qui ne permettent ni à la pensée ni à la voix de s'arrêter, hâtant le débit et étreignant l'imagination jusqu'à la chute finale, subite, fatale et brève :

> Et l'astre effrayant dit aux hommes : « Me voici ».

Les coupes, très variées, sont toujours heureusement adaptées au mouvement de l'inspiration : nombreuses et courtes, elles essoufflent la pensée, l'entraînent malgré elle, la pressent; longues et majestueuses, elles soulignent l'image, fixent l'attention sur un détail caractéristique. Quand il veut obtenir un même effet au long d'une seule pièce, Victor Hugo adopte presque uniquement, pour tout le morceau, une même coupe; ainsi dans la *Vision d'où est sorti ce livre* la plupart des vers se coupent par trois :

> Et ce mur | frissonnait | comme un arbre | au zéphyr....
> Du passé, | du tombeau, | du gouffre et | de la nuit....
> [Le roi] Mit la main | à son casque | et l'idole | à sa mitre....

La poursuite d'Angus par Tiphaine, dans *l'Aigle du Casque*, est un chef-d'œuvre de rythmique : les vers brisés par les coupes, chevauchant les uns par-dessus les autres, expriment à merveille le galop éperdu de la fuite, et le vertige épouvanté de la nature, spectatrice de cette fuite :

> Rien n'arrête leur course; ils vont, ils vont, ils vont!...
> Ils serpentent, parfois se touchant presque; puis
> N'ayant plus que la fuite et l'effroi pour appuis,
> L'enfant glisse....

La rime est aussi pour le poète une source abondante en effets ingénieux. Il donne à ses vers une monotonie calculée à l'aide d'une rime unique, ainsi quand il veut exprimer la tâche persévérante, le dessein obstiné d'un être qui obéit à sa loi; la comète poursuit dans le ciel sa course fatale :

Devant elle, au hasard, elle s'en est allée;
Elle s'est, dans l'abîme immense, échevelée.
Elle a dit : Je me donne au gouffre à volonté!
Je suis l'infatigable, il est l'illimité....
J'éveille du chaos le rut demesuré;
Voici l'épouse en feu qui vient! l'astre effaré
Regarde à son zénith, à travers la nuée,
L'impudeur de ma robe immense dénouée.

Enfin la structure des strophes suit le caractère de la pensée : si les longues tirades d'alexandrins sonores s'adaptent parfaitement aux récits et aux descriptions, les strophes cadencées et comme modulées 12-8-12-8 et 12-6-12-6, conviennent très bien à ces chants prophétiques, à ces méditations inspirées que sont l'*Épopée du Ver* et la pièce de *la Légende des Siècles* intitulée *Tout le passé et tout l'avenir*.

Ces qualités d'invention imagée et rythmique se complètent par une heureuse richesse d'expression : Victor Hugo possède une entente très rare de la valeur représentative des mots. De là vient que parmi tant d'images obscures ou de métaphores incohérentes, nous rencontrons, même dans ses dernières œuvres, des vers pleins de réalisme, de relief et même de couleur. Quelques traits lui suffisent pour peindre une cabane de pêcheur, un logis plein d'ombre, avec au plafond brun le reflet des flammes du foyer, et dans un coin obscur, sur un bahut, la lueur fugitive de *quelque humble vaisselle*. En un seul vers il évoque, dans l'hor-

reur d'une nuit d'orage, la vision du marin en détresse qui songe

> Au vieil anneau de fer du quai plein de soleil.

Le poète nous transporte dans les plaines d'Eylau : le cimetière dort sous la neige et l'aurore paraît

> . . . . rouge, joyeuse, et lente;
> On eût cru voir sourire une bouche sanglante.

Un soir d'exécution capitale, il dresse sur le fond gris d'un crépuscule d'hiver la silhouette de la guillotine : et toute l'image est en quelque sorte concentrée dans la froide lueur de l'acier, semblable à une faux abandonnée sur l'herbe, gardant

> Une petite tache imperceptible et rouge.

Enfin, en deux vers, il évoque un paysage de Grèce, le refuge où il rêve d'abriter son amour : on y voit :

> . . . . le fronton blanc d'un temple,
> Se montrer à demi derrière un bois vermeil....

et

> . . . . l'aloès étaler au soleil
> Des petits lacs de pluie aux pointes de ses feuilles.

Allégorique ou descriptive, familière ou grandiose, lyrique ou épique, l'image jaillit perpétuellement dans les vers de Victor Hugo ; elle naît des sensations mêmes du poète : aussi est-elle presque toujours juste et vraie. En tout cas elle apparaît dégagée de tout ce qui n'est pas elle, du cadre qui l'entoure, des autres images qui l'accompagnent; ce qu'il y a en elle de singulier, de pittoresque et de caractéristique est seul retenu. Le relief du premier plan se dégage sur le fond obscur et rejette les autres plans dans les ténèbres; sur l'image

ainsi détachée, la lumière, suivant une comparaison même de Victor Hugo, s'accroche toute vibrante et palpite comme un oiseau pris au piège.

IV

C'est le danger des hommes d'imagination, quand ils en ont trop, de se laisser prendre eux-mêmes à la fantasmagorie de leurs créations. En faisant de ses sensations vives la matière de son esprit, en prêtant à la nature qui l'entoure une vie imaginaire et un sens allégorique, en prenant les mots non plus pour les signes des idées, mais pour leur valeur pittoresque, Victor Hugo finit par perdre le sens du réel. Tant qu'il eut quelque chose de précis à dire, quelque sentiment sincère à traduire, quelque opinion claire à exprimer, son imagination de poète, loin de lui nuire, le servit. Mais il arriva un moment, à mesure justement qu'il s'éloignait de la réalité, qu'il s'isolait de la vie, où Victor Hugo n'eut plus rien à dire et où il n'en continua pas moins à parler. Il fit de la poésie qui voulait être philosophique, ou plus précisément métaphysique, sans avoir de philosophie et encore moins de métaphysique. Car d'idées philosophiques, il n'en a pour ainsi dire point; celles que l'on pourrait à la rigueur découvrir dans son œuvre, par exemple son panthéisme, sa foi en la métempsycose, sa croyance au progrès de l'homme et sa recherche idéaliste d'un Dieu nouveau sont assez banales, il faut le reconnaître, quand elles sont claires. Et quand elles cessent d'être claires, ce ne sont plus des idées mais des mots. Sur un thème très vague, un sentiment ou une sensation plutôt qu'une idée, l'imagination verbale du poète s'excite : les mots appellent les mots; les mêmes

épithètes étincelantes s'attirent inévitablement ; de temps en temps surgissent en un chaos prémédité des noms illustres ou simplement mystérieux et de grands titres d'idées : Humanité ! Justice ! Amour ! Tout cela paraît suffisamment nuageux, extatique, inspiré pour mériter le nom d'Apocalypse. Mais les meilleures parties de cette Apocalypse seront éternellement sauvées de l'oubli par les merveilleuses qualités d'invention, de rythme et d'expression de ce grand voyant et de ce grand artiste que fut Victor Hugo.

POST-SCRIPTUM

Aux vingt-deux chapitres que l'on vient de lire, j'en avais d'abord ajouté un vingt-troisième, où j'essayais de résumer le contenu de ces deux volumes, et de formuler un jugement d'ensemble sur l'*Œuvre de Victor Hugo*. Mais, en le rédigeant, il m'a semblé que je manquais aux promesses de notre *Préface*, et qu'après avoir jusqu'ici laissé la parole aux auteurs de ce livre, j'avais mauvaise grâce à la reprendre. Si ce qu'ils ont dit vaut en effet la peine qu'on le lise — et pour ma part je n'en doute point — quelle utilité de le « résumer » ou de l'abréger? Mais quelle raison, si, de cette consciencieuse étude, une impression d'ensemble se dégage, et quel besoin d'y substituer, ou à tout le moins d'y « superposer » la mienne? J'ai donc interrompu la rédaction de ce chapitre, à l'endroit même où je me suis aperçu que j'allais contredire les conclusions du précédent, en

revendiquant pour le poète ce titre de « Penseur » et même de « Puiseur d'Ombre », qu'il se décernait volontiers à lui-même, et qu'il a bien quelquefois mérité. Et, comme l'ouvrage ne pouvait cependant se passer d'une sorte de conclusion, je remplace ici le jugement d'ensemble et le résumé par un court *Post-Scriptum*, dont l'objet ne sera que de faire ressortir l'unité de ces deux volumes en en rapportant les vingt-deux chapitres à l'évolution réelle du génie du poète.

Oratoire d'abord, à ses premiers débuts, je veux dire dans ses *Odes et Ballades*, et même un peu déclamatoire, le génie de Victor Hugo est devenu promptement « Lyrique » et l'est demeuré, principalement ou exclusivement, jusque dans son théâtre et jusque dans ses premiers romans. *Hernani* n'est qu'un *duo* d'amour, et de quelque façon que l'on définisse le « Lyrisme », s'il y a sans doute un roman lyrique, c'est *Notre-Dame de Paris*. *Les Orientales*, 1829; *les Feuilles d'Automne*, 1831; *les Chants du Crépuscule*, 1835; *les Voix Intérieures*, 1837; les *Rayons et les Ombres*, 1840, sont des recueils purement lyriques. Ils le sont, si le lyrisme consiste pour une part dans l'expression, dans l'expansion, dans l'étalage de la personnalité du poète; ils le sont, si le lyrisme consiste, comme le croyait Gœthe, à s'inspirer de la circonstance pour en « dégager » ce que l' « actualité » contient souvent de poésie latente; ils le sont encore et ils le sont surtout, si nous remontons jus-

qu'aux origines du lyrisme, et que, conformément à l'étymologie du mot, nous le définissions comme l'alliance ou l'intime union de la poésie et de la musique.

J'insiste un peu sur ce dernier point. Sainte-Beuve a écrit, dans une page qu'on a pu lire au cours de ces deux volumes : « L'*Ode* n'a plus aujourd'hui de destination directe, d'occasion présente, de point d'appui dans la société. *Née pour être chantée, si bien que son nom est synonyme de chant*, elle n'est plus qu'imprimée. Le poète qui se consacre à l'*Ode* est un chanteur qui consent à se passer d'auditoire actuel et d'amphithéâtre : l'*Ode* est une pièce qui n'a plus de représentation pratique ». On voit par là que le temps n'avait pas apaisé les rancunes du critique ; et, de fait, Sainte-Beuve, à l'abri de la théorie de l'Ode grecque et du nom de Pindare, ne faisait qu'épancher sa bile. Mais ne saurait-on chanter qu'en « chœur » ou dans l'amphithéâtre; et, s'il faut qu'après trois mille ans, le nom d'*Ode* soit toujours « synonyme de chant », n'y a-t-il donc pas des chants intérieurs? Les genres « évoluent », comme aussi bien toute chose en ce monde, et on ne meurt pas d'avoir évolué, puisque au contraire on en vit. Si l'Ode grecque était une chose, et que l'Ode moderne en fût une autre, nous ne devrions pas éprouver plus de scrupule à nommer du même nom, *les Pythiques* et *les Orientales*, que nous n'en éprouvons sans doute à nommer du nom de *Roman* des œuvres aussi différentes que *Flore et*

Blanchefleur, d'une part, et de l'autre *Madame Bovary*. Mais ce que nous disons de plus, c'est que la poésie d'Hugo est « chantante » de la profondeur de son inspiration, et, à notre tour nous prenons ce mot d'inspiration dans son sens étymologique. Elle est « lyrique » de la liberté, de la souplesse, de la variété de son mouvement, et on sait que le « mouvement » est l'élément spécifique du beau musical. Elle est « musicale » de l'ampleur, de la richesse, de la diversité de son orchestration, et j'entends par là les harmonies qui amplifient, qui diversifient, qui soutiennent, qui renforcent, qui élargissent jusqu'à l'infini le thème initial du chant intérieur. On en trouvera un admirable exemple dans une pièce des *Contemplations* intitulée *les Mages* :

Pourquoi donc faites-vous des prêtres,
Quand vous en avez parmi vous....

Dégageons-nous ici de nos habitudes françaises. Carlyle a dit, en parlant de l'auteur de la *Divine Comédie* : « La signification de *Chant* va loin et profondément. Qui est-ce qui, en mots logiques, exprimera l'effet que la musique produit sur nous? Une sorte d'inarticulée et insondable parole qui nous amène au bord de l'Infini, et nous y laisse quelques moments plonger le regard ». Voici quelques vers des *Mages* qui sont presque une traduction de ces lignes de Carlyle :

Nous vivons, debout à l'entrée
De la mort, gouffre illimité,
Nus, tremblans, la chair pénétrée

Du frisson de l'énormité ;
Nos morts sont dans cette marée,
Nous entendons, foule égarée,
Dont le vent souffle le flambeau,
Sans voir de voiles ni de rames,
Le bruit que font ces vagues d'âmes
Sous la falaise du tombeau....

En fait, il n'y a presque pas un des effets que notre sensibilité demande à la musique, dont nous ne trouvions l'équivalent ou l'analogue dans l'œuvre de Victor Hugo. C'est en cela surtout qu'il est lyrique. Et, à Dieu ne plaise que nous médisions ici de Pindare! mais l'*Ode* moderne n'a rien à envier à l'*Ode* grecque, et si l'on veut que ce soit un miracle, c'est Victor Hugo qui l'a réalisé.

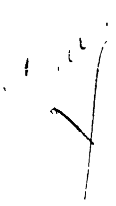
Rapporterons-nous encore à son génie lyrique l'intensité de sa vision pittoresque?

On entendait gémir le semoun meurtrier
Et sur les cailloux blancs les écailles crier
Sous le ventre des crocodiles.
Les obélisques gris s'élançaient d'un seul jet,
Comme une peau de tigre au couchant s'allongeait
Le Nil jaune, tacheté d'îles.

Ce que ces tableaux, qui abondent, on le sait, dès *les Orientales*, dans l'œuvre de Victor Hugo, ont à vrai dire de plus remarquable, ce n'est pas, on le sait aussi, d'être « ressemblants ». S'ils l'étaient, ce serait hasard! De la plupart d'entre eux Victor Hugo n'a jamais vu les originaux. Ses paysages, comme ses chants, lui sont « intérieurs »; ils s'évoquent pour lui du fond de son imagination ébranlée par ces noms d'Égypte ou d'Assyrie, et c'est-à-dire, si l'on le veut,

qu'en tant que « personnelles » ses descriptions demeurent donc « lyriques ». Mais on ne dessine qu'avec des lignes, on ne peint qu'avec des couleurs; le paysage intérieur ne naît à l'existence qu'en s' « extériorisant ». Vraies ou fausses d'ailleurs, quelles que soient la Grèce ou l'Italie d'Hugo, elles « diffèrent » l'une de l'autre. Sa personnalité se dégage donc ainsi d'elle-même. Elle a besoin pour s'exprimer de moyens qui ne sont pas d'elle, qu'elle ne tire pas de son fond, qu'elle emprunte au dehors. En se manifestant, elle se limite : elle « s'oppose » en se « posant ». Le génie du poète, jusqu'alors purement lyrique, s'objective, et comme enfin personne de nous ne saurait éternellement se nourrir de sa propre substance, voici que, de « lyrique », et par l'intermédiaire de la couleur locale, il s'efforce à devenir « dramatique ».

Je dis : « qu'il s'y efforce »; et, en effet, comme l'a bien observé l'auteur du chapitre sur *le Drame de Victor Hugo*, le théâtre de Victor Hugo est l'œuvre de sa volonté. Parce qu'en France, depuis *le Cid*, c'est le théâtre qui est en possession de donner la popularité; parce que les batailles littéraires, depuis *les Précieuses ridicules* ne se gagnent, ou ne se perdent, qu'au théâtre; et parce qu'enfin le romantisme c'est avant tout l'insurrection contre la tragédie classique, Victor Hugo a donc fait du théâtre. Mais, après en avoir fait quinze ans, de 1827 à 1843, de la Préface de *Cromwell* aux *Burgraves*, il a cessé tout d'un coup d'en faire, et quarante ans durant, de 1843 à 1885, il s'en est entiè-



rement désintéressé. C'est ce qui est sans exemple dans l'histoire de l'art dramatique. Et d'ailleurs on donnera de ce désintéressement les explications ou les raisons que l'on voudra. Mais il n'y en a qu'unc qui serve : Hugo n'avait pas le don du théâtre; il s'en doutait; et, ce qu'il y a de plus intéressant dans son œuvre dramatique, de vraiment rare et singulier, c'est le combat que le lyrique y livre, en quelque sorte contre lui-même, pour s'emparer et se rendre maître des moyens d'un art qui n'était pas le sien.

Allons plus loin, et disons que, si le théâtre en général n'est autre chose que le lieu du déploiement de l'humaine volonté, s'attaquant aux obstacles que le destin, la fortune ou les circonstances lui opposent, rien n'est plus dramatique, dans le théâtre de Victor Hugo, que ce long effort du poète pour se « dépersonnaliser ». Tous les moyens lui en sont bons, et il les emploie tour à tour. Son imagination « s'imprègne de la couleur des temps », et de Londres à Saragosse, de Paris à Ferrare, de Madrid aux bords du Rhin, pour en imprégner la nôtre, il fatigue à son service l'art du décorateur et celui du costumier. Les ressorts du mélodrame s'enchevêtrent dans ses combinaisons aux « ficelles » du vaudeville, et quand ce n'est pas Alexandre Dumas, son rival du boulevard, c'est Scudéri ou Scarron qu'il imite. L'intérêt qu'il sent bien que nous ne saurions prendre à l'invraisemblance des situations qu'il nous présente, il essaie de le mettre dans l'appel que ses personnages adressent aux pas-

sions révolutionnaires. Inutiles efforts! dans le décor de *Lucrèce Borgia* ou de *Marie Tudor*, sous le masque ou par la bouche de Didier, de Triboulet, de Ruy Blas ou de Job, c'est lui, toujours lui, lui partout qui reparaît, et les élégies que soupirent doña Sol dans *Hernani* ou Regina dans *les Burgraves* ne seraient pas déplacées dans ses recueils lyriques. Mais précisément, de tant d'efforts qu'il fait et que nous suivons d'acte en acte avec moins d'émotion, il est vrai, que de curiosité, son drame s'anime, il s'échauffe, il se meut, et quand le vers est là pour achever de le soutenir, l'illusion dramatique opère. Une volonté se déploie, dont nous subissons le pouvoir, mais c'est celle du poète. Si ses personnages ne sont, comme le dit Hernani de lui-même, que des « forces qui vont », il en est une, lui, Victor Hugo, qui nous entraîne avec elle vers le dénouement de son drame. Et non seulement, ainsi que nous le disions, c'est ce qu'il y a de plus dramatique dans le théâtre de Victor Hugo, mais nous pouvons maintenant le dire, c'est ce qu'on y doit voir d'uniquement dramatique.

Car s'il a d'ailleurs le sentiment de la diversité des époques — et en dépit de quelques chicanes, c'est ce qu'on montrerait aisément dans ses drames, — la « couleur locale » n'a rien en soi de proprement ou d'essentiellement dramatique, et on en pourrait dire autant de la force ou de la grandeur des situations. *Les Burgraves* en serviraient au besoin de preuve, qui sont, à la lecture l'un des meilleurs drames d'Hugo,

mais non pas, j'en ai peur, à la représentation! et ce point décide tout. Que s'est-il donc passé de 1838 à 1843, je ne dis pas dans la vie du poète, mais au dedans de lui, et, pour ainsi parler, dans les profondeurs inconscientes de son génie? Je crois qu'il a senti qu'il faisait fausse route en s'obstinant à poursuivre le succès au théâtre. Mais si le passage est toujours difficile du « lyrique » au « dramatique », il l'est moins de l'ode à l'épopée, et c'est pourquoi, de leur vrai nom, des *Burgraves* sont du drame « épique ». « Poser devant tous et rendre visible à la foule cette grande échelle morale de la dégradation des races qui devrait être éternellement l'exemple vivant dressé aux yeux de tous les hommes, » l'idée maîtresse des *Burgraves*, telle que Victor Hugo la développe dans sa préface était contradictoire à la notion même du théâtre. Job « burgrave de Heppenheff », Magnus, fils de Job, Hatto, fils de Magnus, et Galois, fils de Hatto, on ne figure pas aisément quatre générations d'hommes à la scène. Mais ce qui n'est pas facile à « figurer » sur la scène, l'est à « exposer » dans le temps. La chronologie est le support ou la matière même de l'histoire. Ce qui s'engendre et ce qui sort l'un de l'autre, successivement, voilà proprement son domaine. « Dégradation » ou « progrès » on ne l'a inventée que pour en « dresser l'échelle ». Et si l'histoire traitée par un poète, c'est le « roman » ou « l'épopée », voilà comment, de faussement « dramatique »

le génie de Victor Hugo est devenu finalement « épique ».

On a pu croire un moment qu'il redevenait purement lyrique : c'est à l'époque de la publication des *Châtiments*, 1852, et des *Contemplations*, 1856. La satire, quand elle est « poétique », n'est en effet qu'une espèce ou une variété du lyrisme; et tous les satiriques ne sont pas des lyriques, parce qu'ils ne sont pas tous poètes, mais on ne connaît guère de lyrique ou d'élégiaque même, sans en excepter Lamartine, qui n'ait admirablement réussi dans la satire. Aussi bien Hugo l'avait-il prouvé dès ses débuts, et des pièces telles que *Quiberon* ou les *Vierges de Verdun* sont « satiriques » au même titre que l'*Expiation*, par exemple, ou l'*Obéissance passive*. Quant aux *Contemplations*, elles contiennent quelques-unes des inspirations les plus lyriques du poète, mais la moitié du recueil est antérieure à 1848, et tandis qu'Hugo composait la seconde, pour ainsi dire, à temps perdu, les deux œuvres qui l'occupaient étaient déjà ses *Misérables*, qui devaient paraître en 1862, et sa *Légende des siècles*, 1859, 1877, 1883. Si nous relevons ces trois dernières dates, c'est afin qu'on voie bien, dans la dernière partie de la carrière de Victor Hugo, la continuité de la veine épique. Et nous ne séparons pas *les Misérables* de *la Légende des Siècles*, parce que, non seulement le roman et le poème procèdent bien l'un et l'autre de la même inspiration littéraire et philosophique, mais ils ne diffèrent en vérité l'un de l'autre

que comme la représentation du présent diffère de celle du passé.

Ce n'est pas à dire que le poète lyrique ne s'y retrouve toujours. La puissante, l'envahissante personnalité d'Hugo n'a jamais réussi à s'abstraire complètement d'aucune de ses œuvres! Même elle s'est accrue, durant son long exil, de l'énergie de ses colères, et comme aggravée du poids de ses méditations solitaires. Ni dans *les Misérables*, ni même dans *la Légende* il n'a pu résister au besoin de se mettre en scène, d'intervenir fréquemment de sa personne, et dans les épisodes qu'il empruntait à l'histoire, pour les illustrer, de chercher et de nous présenter des « leçons » autant que des « tableaux ». Mais c'est déjà là, comme on le voit, une tout autre manière de manifester sa personnalité. C'est autre chose de ne faire servir l'histoire, comme dans *Marie Tudor* ou dans *le Roi s'amuse* qu'à l'expression de ses passions ou de ses rancunes, et autre chose de l'utiliser, comme dans *la Rose de l'Infante*, à l'expression d'une philosophie. Si c'est une opinion personnelle à Victor Hugo :

> Qu'un pourceau secouru pèse un monde égorgé,

ce n'est plus là ce qu'on appelle étaler son Moi dans son œuvre. Et enfin — ce qui est proprement « épique » — les fragments sont nombreux, dans *les Misérables* et dans la *Légende*, comme par exemple *Booz endormi* ou *le Mariage de Roland*, dont le choix ne semble avoir

été vraiment déterminé que par la suggestion de ce qu'ils contenaient de poésie, d'intérêt humain, de beauté. Le lyrisme dominait dans *les Chants du Crépuscule* ou dans *les Voix intérieures*, dont le titre est à lui seul une assez claire indication. Mais, dans la *Légende* comme dans *les Misérables*, le poète subordonne sa personne à quelque chose qui la dépasse, *non sibi res*, *sed se rebus*.... Son imagination s'astreint à quelque imitation de la réalité, qui en règle donc le caprice; il s'efforce en un mot d'être « vrai »; et si d'ailleurs il demeure toujours lui-même, c'est à peu près dans la mesure où, quand on est Homère on ne saurait devenir Virgile, ni le Tasse quand on est Milton.

D'autres traits, encore, apparaissent, et achèvent de caractériser la transformation du génie du poète. S'il éprouve, au déclin de sa maturité, le besoin de « chanter » il écrit ses *Chansons des rues et des bois*, 1865, qu'on eût jadis appelées ses *Folâtreries* ou ses *Gaîtés*.

Sachez qu'hier de ma lucarne,
J'ai vu, j'ai couvert de clins d'yeux
Une fille qui, dans la Marne,
Lavait des torchons radieux....

Mais il ne mélange plus les genres, ni surtout les mètres ou les rythmes. Dans les *Chansons* elles-mêmes, déjà, le vers impair de sept, et le vers léger de huit syllabes, et dans *la Légende des Siècles*, la mélopée soutenue de l'alexandrin, ont remplacé cette variété de combinaisons proprement musicales où se complai-

sait autrefois le poète des *Orientales* et des *Feuilles d'Automne*. La continuité du mouvement épique, à peine interrompue, de loin en loin, par quelques accidents métriques, se déroule majestueusement, à la manière d'un grand fleuve dont le cours, en sa rapidité serait pourtant insensible à l'œil, et remplace dans la *Légende*, la savante irrégularité, les brusques arrêts, les « remous » imprévus, l'allure capricieuse du mouvement lyrique. On se sent comme porté sur des eaux tranquilles et profondes à travers les plaines de la légende et de l'histoire. Chose remarquable ! si quelques pièces, par leur figure extérieure, nous rappellent les combinaisons d'autrefois, c'est que, comme *le Retour de l'Empereur*, elles sont de ce temps-là même, 1840, ou, comme *l'Épopée du ver*, c'est qu'ayant quelque chose à nous dire de « personnel » le poète sort un moment de son rôle de témoin des temps pour redevenir l'interprète de soi-même. C'est aussi qu'il s'inspire alors de la circonstance ou de l'occasion. Mais, d'une manière générale, il est au-dessus ou en dehors de la circonstance ; les « choses accomplies », celles que la fortune ou la Providence ont sauvées du naufrage de tout ce qui les entourait autrefois, sont désormais les seules qui sollicitent, qui émeuvent, qui exaltent son imagination ; il vit dans le passé et dans la pensée, « presque absent de son corps, » pour user de l'une de ses expressions, et ceci encore est de l' « épopée. »

Ce qui n'en est pas moins, c'est la manière dont

tout est grandi dans la *Légende*, rendu légendaire au vrai sens du mot, et fixé

> Dans quelque attitude éternelle
> De génie et de majesté....

Souvenons-nous à ce propos que la poésie « épique » s'est appelée jadis « héroïque » ; et, de tous les traits qui peuvent la définir dans l'œuvre de Victor Hugo, je n'en vois ni de plus significatif ni de plus profondément marqué que ce caractère d'héroïsme. Les choses mêmes y sont comme pénétrées de grandeur et d'une grandeur plus qu'humaine, élargies ou amplifiées jusqu'à des proportions qui n'en changent point ni n'en altèrent la nature, mais seulement le rapport ordinaire avec la médiocrité de nos sens. A quoi maintenant, si nous ajoutons qu'elles sont en même temps et par cela même « symbolisées », ou chargées de plus de signification qu'elles n'en auraient si le poète ne les avait intérieurement animées du frisson qu'il éprouve lui-même en présence du mystère, il ne nous manquera plus qu'un seul des caractères de l'épopée. C'est celui qui la définit aux époques primitives, ou du moins très lointaines, dans l'Inde, par exemple, ou en Grèce, et plus près de nous en Allemagne, comme étant le souvenir idéalisé d'un conflit sanglant de races ou de civilisations ennemies. Et parce que ce caractère est aussi celui qui sert à lier les épisodes successifs d'une *Iliade* ou d'un *Ramâyana*, c'est peut-être pour cela que *la Légende des Siècles* n'est pas une épopée, mais un recueil de fragments épiques.

Car, pour le « merveilleux » dont nos *Poétiques* faisaient autrefois l'âme de l'épopée, il y est, nous venons de le dire, ni « païen » ni « chrétien », mais dans cette intensité de vie sourde et cachée que l'imagination du poète communique aux choses en s'y mêlant lui-même; dans cet universel animisme ou plutôt dans ce panthéisme qui est la philosophie d'Hugo; et enfin il est dans ces inspirations : *Pleine Mer*, *Plein Ciel*, *la Trompette du Jugement* que j'ai cru pouvoir qualifier d' « apocalyptiques ».

Je vis dans la nuée un clairon monstrueux
. . . .
Il gisait, sur la brume insondable qui tremble,
Hors du monde, au delà de tout ce qui ressemble
A la forme de quoi que ce soit....

Je m'arrêterai sur cette citation. Ni sur les *Odes* ou sur *les Orientales*, ni sur *Ruy Blas* ou *les Burgraves*, ni sur *les Misérables* ou *la Légende des Siècles*, je n'ai, dans les pages qui précèdent, essayé de formuler un jugement ou d'exprimer une opinion personnelle; je me suis seulement efforcé d'expliquer, non pas même comment et par quel lien logique, mais comment, en fait, et dans le temps, ou si l'on le veut encore, dans la carrière successive et progressive d'Hugo, toutes ses œuvres se rattachaient à l'unité de son évolution continue. Il est d'ailleurs bien évident, et à peine ai-je besoin de le dire, qu'on ne saurait diviser ni cette carrière, ni donc cette œuvre, en compartiments étanches, et c'est même pour cette raison qu'en parlant de l'inspiration « épique » d'Hugo, j'ai eu soin

d'indiquer ce qu'on y pourrait reconnaître encore de « lyrique », tout de même qu'en parlant de son « lyrisme » j'ai tâché de montrer ce que l'intensité de la « couleur locale » y mettait ou y promettait déjà, et de prochainement « épique ». On ne saurait heureusement réduire quoi que ce soit d'humain à des lignes rigides, et moins encore qu'autre chose l'évolution toujours un peu capricieuse du génie d'un grand poète. *Le Feu du Ciel*, la première pièce des *Orientales*, est déjà de l'épopée; *Plein Ciel* est encore une ode, et même une ode pindarique, si le point de départ et le thème en est la conquête de l'air par le génie de l'homme.

Calme, il monte où jamais nuage n'est monté;
Il plane, à la hauteur de la sérénité,
  Devant la vision des sphères;
Elles sont là, faisant le mystère éclatant,
Chacune feu d'un gouffre, et toutes constatant
  Les énigmes par des lumières....

Cette poésie vaut bien celle des Jeux Olympiques! Mais, quelque mélange qu'il y ait, et quelque apparente confusion qu'il en résulte aux points de rencontre ou de passage de l'une à l'autre inspiration, ce qui n'en demeure pas moins vrai, c'est que le génie de Victor Hugo a évolué de l'*Ode* au *Drame* et du *Drame* à l'*Épopée*, ou encore, et, avec plus d'exactitude, il a évolué, de l'*Ode* à l'*Épopée*, par l'intermédiaire du *Drame*. C'est ce qui explique à la fois ce qu'il y a de successif dans l'ensemble de son œuvre, et le mouvement progressif dont elle est animée; c'est ce qui explique ce que certaines parties en trahissent, comme

son théâtre, d'incertitude ou d'hésitation, sous l'affectation de la force; c'est aussi ce qui en explique l'unité profonde, et je dirais, si je l'osais, « l'homogénéité » dans l'intime variété.

Et c'est ce qui en fait aussi la grandeur. Chacun de nous en particulier, pour son usage ou pour son plaisir, nous l'avons dit et nous le répétons, a le droit de lui « préférer » tel ou tel de ceux qui furent, de 1822 à 1860, ses rivaux de gloire et de popularité, c'est affaire de goût, de tempérament ou d'éducation; mais on ne saurait les lui « comparer ». Car il a seul possédé, selon le mot de Baudelaire, non seulement la grandeur, mais aussi l'universalité, si jamais, comme on vient de le dire, inspiration de poète ne fut en notre langue plus « une » et cependant plus « variée ». Je ne connais en français ni d'élégie plus éloquente que *la Tristesse d'Olympio* ni d'ode plus triomphale que *le Retour de l'Empereur*. C'est celle qui commence par les vers :

Après la dernière bataille,
Quand formidables et béants
Six cents canons sous la mitraille
Eurent écrasé les géants,
Dans ces jours où, caisson qui roule,
Blessés, chevaux, fuyaient en foule,
Où l'on vit choir l'aigle indompté.
Et dans le bruit et la fumée,
Sous l'écroulement d'une armée,
Plier Paris épouvanté...

Quelques défauts que l'on puisse relever dans *Ruy Blas* ou dans *Hernani*, les drames d'Hugo sont déjà, de tout le théâtre romantique, et sans en excepter

celui du vieux Dumas, les seuls monuments qui subsistent. Ni le regret de l'enfant passionnément chérie n'a jamais pleuré de larmes plus douloureuses que dans la troisième partie des *Contemplations*, ni le poète n'a plus orgueilleusement revendiqué sa mission que dans les vers inspirés des *Mages*. *Les Châtiments* — que je tiens d'ailleurs pour une mauvaise action — n'en sont pas moins, hélas! un beau livre, tout enflammé de colère, et le chef-d'œuvre de la satire, satire lyrique, dans *l'Obéissance passive*, satire épique, dans l'*Expiation*.

Il neigeait. On était vaincu par sa conquête,
Pour la première fois l'aigle baissait la tête.
. . . .
Il neigeait. L'âpre hiver fondait en avalanche,
Après la plaine blanche une autre plaine blanche.
. . . .
Il neigeait, il neigeait toujours.....

C'est Louis Veuillot qui, si je ne me trompe, a quelque part appelé *les Chansons des rues et des bois* « le plus bel animal de la langue française », et on ne saurait plus justement ni plus spirituellement caractériser ce qu'elles contiennent ou ce qu'elles respirent de naturelle et d'ardente sensualité. Nous venons enfin de dire quelle inoubliable impression d'épopée laissait après soi *la Légende des Siècles*, et par delà l'épopée, quelle sensation d'apocalypse, qui nous emporte avec le poète, sur les ailes de la chimère, hors du nombre et hors des temps. Mais n'est-ce pas comme si nous disions que, dans quelque direction que se soit essayée la poésie française du

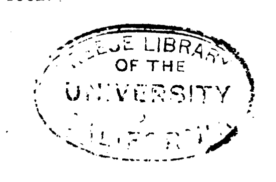
siècle qui vient de finir, et même dans celles qu'elle n'a point tentées, on y rencontre partout Hugo; que de la poésie la plus familière, la plus humble, celle des *Pauvres Gens*, presque voisine de la prose, à la poésie la plus haute ou même la plus philosophique il a « rempli tout l'entre-deux »; et que, dans tous les genres, ayant fait preuve de la même souveraine maîtrise ou virtuosité, toute l'histoire de la poésie française, depuis cent ans, se rattacherait donc, si l'on le voulait, à l'étude approfondie de son œuvre ou plutôt, et déjà, s'y trouve ramassée?

C'est évidemment en ce sens que, comme on a nommé le XVIII[e] siècle du nom de Voltaire, on a proposé de nommer le XIX[e] du nom de Victor Hugo. Et, à la vérité, c'est trop dire : Victor Hugo est demeuré trop étranger, trop indifférent à trop de choses de son temps! Mais ce que l'on peut dire, si nous ne voulons parler que de poésie ou de littérature, c'est que l'évolution d'aucun de ses contemporains n'est plus représentative, ou ne l'est autant que la sienne, de l'évolution de la pensée du siècle. Elle en est l'abrégé ou le raccourci. Comme son siècle, avec son siècle, plus naturellement que personne en son siècle, il a évolué du *subjectif* à l'*objectif* — puisqu'il en faut enfin venir à ces grands mots — du *romantisme* au *naturalisme*, de l'égoïste expression de lui-même à la représentation large de la réalité. Et j'entends bien, je sais bien que, pas plus d'ailleurs que Voltaire, il n'a toujours donné le signal du mouvement! D'autres l'ont

précédé dans la plupart de ses voies. *Les Méditations* sont antérieures aux *Odes et Ballades*, *l'Allemagne* à la Préface de *Cromwell*, les romans de Walter Scott à *Notre-Dame de Paris* et *le Juif-Errant* aux *Misérables*. Mais c'est ce qui n'importe guère! Car il n'est pas vrai, quoi qu'on en ait pu dire, que « les novateurs tiennent le premier rang dans la mémoire des hommes », ou du moins il faut s'entendre sur ce nom de novateur. En littérature comme en art, les idées n'appartiennent pas à celui qui les a « trouvées » ou « inventées », mais à celui qui en a fixé l'expression décisive, adéquate, et définitive. Tel est le cas de Victor Hugo. Et puisque d'ailleurs l'évolution des idées littéraires du XIXe siècle n'apparaît nulle part plus évidemment que dans son œuvre et ne s'y dessine avec plus de clarté; puisque ces idées n'ont pas rencontré d'interprète plus éloquent ou plus inspiré; puisque la manière dont il a su se les approprier a comme anéanti jusqu'au souvenir de ceux qui peut-être les avaient jetées les premiers dans la circulation, c'est donc à lui désormais qu'en appartiendra la gloire.

Et s'il n'en reste qu'un, il sera celui-là!

Février 1902.



N.-B. — Les chapitres ont été répartis entre les auteurs de la manière suivante :

MM. Aug. Bailly.	Ch.	I.	— L'enfance de Victor Hugo.
—	—	X.	— La tragédie pseudo-classique.
—	—	XIV.	— La réaction ponsardienne.
Ch. Cavenel.	—	V.	— Victor Hugo de 1822 à 1830.
—	—	VIII.	— Le roman historique de 1820 à 1830.
P. Dimoff.	—	IX.	— *Notre-Dame de Paris.*
—	—	XIII.	— Le théâtre de Victor Hugo.
P. Martino.	—	IV.	— La situation littéraire dans les premières années de la Restauration.
—	—	XII.	— Le drame romantique avant Hugo.
—	—	XVIII.	— Le roman social avant *les Misérables.*
Ed. Maynial.	—	VI.	— Victor Hugo de 1830 à 1843.
—	—	XXII.	— L'inspiration apocalyptique.
L. Ménos [1].	—	VII.	— L'inspiration lyrique pure chez Victor Hugo.
H. Mérimée.	—	XV.	— Victor Hugo de 1843 à 1852.
—	—	XVII.	— L'inspiration satirique.
—	—	XIX.	— Les romans sociaux de Victor Hugo.
H. Morand.	—	III.	— Les premières influences littéraires; les *Odes et Ballades.*
—	—	XX.	— *Les Contemplations.*
D. Mornet.	—	II.	— Les premiers essais littéraires.
—	—	XXI.	— L'inspiration épique.
E. Schulhof.	—	XI.	— La Préface de *Cromwell.*
—	—	XVI.	— Victor Hugo de 1852 à 1870.

1. Élève étranger.

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME I

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME II

Coulommiers. — Imp. Paul BRODARD. — 745-1901.

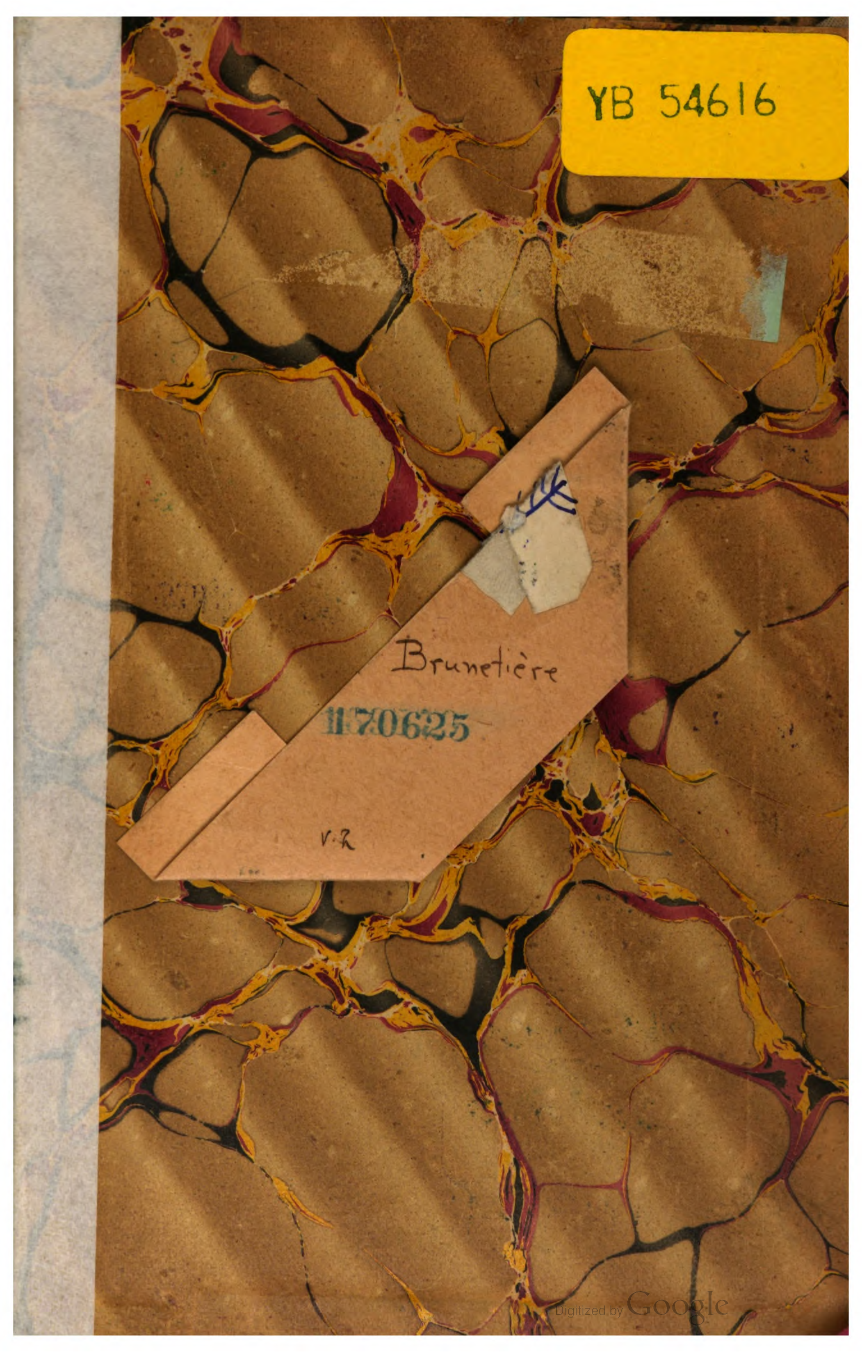
BIBLIOTHÈQUE VARIÉE, IN-16, 3 FR. 50 LE VOLUME, BROCHÉ

Études sur les littératures française et étrangères

ALBERT (Paul) : *La poésie;* 11e édit. 1 vol.
— *La prose;* 8e édition. 1 vol.
— *La littérature française, des origines à la fin du XVIe siècle ;* 8e édition. 1 vol.
— *La littérature française au XVIIe siècle;* 10e édition. 1 vol.
— *La littérature française au XVIIIe siècle;* 8e édition. 1 vol.
— *La littérature française au XIXe siècle;* les origines du romantisme ; 7e édit. 2 vol.
— *Variétés morales et littéraires.* 1 vol.
— *Poètes et poésies ;* 3e édition. 1 vol.
ALBERT (Maurice) : *Les théâtres de la foire* (1610-1789). 1 vol.
Ouvrage couronné par l'Académie française.
BENOIST (A.) : *Essai de critique dramatique.* 1 vol.
BERTRAND (L.) : *La fin du classicisme et le retour à l'antique..* 1 vol.
BOSSERT (A.) : *La littérature allemande au moyen âge et les origines de l'épopée germanique;* 3e édition. 1 vol.
— *Gœthe et Schiller;* 4e édition. 1 vol.
— *Gœthe, ses précurseurs et ses contemporains;* 4e édition. 1 vol.
— *La légende de Tristan et Iseult.* 1 vol.
BRUNETIÈRE, de l'Académie française : *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française.* 6 vol.
Ouvrage couronné par l'Académie française.
— *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature.* 1 vol.
— *L'évolution de la poésie lyrique en France au XIXe siècle;* 2e édit. 2 vol.
— *Les époques du théâtre français.* 1 vol.
DELTOUR : *Les ennemis de Racine au XVIIe siècle;* 6e édition. 1 vol.
Ouvrage couronné par l'Académie française.
DESPOIS (E.) : *Le théâtre français sous Louis XIV;* 4e édition. 1 vol.
FILON (Aug.) : *Mérimée et ses amis.* 1 vol.
GAUTHIEZ (P.) : *L'Italie du XVIe siècle. L'Arétin* (1492-1556). 1 vol.
GRÉARD (Oct.), de l'Académie française : *Edmond Scherer* ; 2e édit. 1 vol
— *Prévost-Paradol*; 2e édit. vol.
GUIZOT (Guill.) ; *Montaigne*, études et fragments. 1 vol.
JUSSERAND (J.-J.) : *Les Anglais au moyen âge.* 2 vol.:
La vie nomade et les routes d'Angleterre au XIVe siècle 1 vol.
Ouvrage couronné par l'Académie française.
L'épopée mystique de William Langland
LARROUMET (G.), de l'Institut : *Marivaux, sa vie et ses œuvres;* 3e édition. 1 vol.
Ouvrage couronné par l'Académie française.
— *La comédie de Molière;* 5e édit. 1 vol.
— *Etudes d'histoire et de critique dramatiques;* 2e édition. 1 vol.
— *Nouvelles études d'histoire et de critique dramatiques.* 1 vol.
— *Etudes de littérature et d'art.* 4 vol.
LARROUMET (G.), suite : *L'art et l'État en France.* 1 vol.
— *Petits portraits et notes d'art.* 2 vol.
LEBRETON: *Le roman au XVIIe siècle.* 1 vol.
LENIENT : *La satire en France au moyen âge ;* 4e édition. 1 vol.
Ouvrage couronné par l'Académie française.
— *La satire en France au XVIe siècle;* 3e édition. 2 vol.
— *La comédie en France au XVIIIe et au XIXe siècles.* 4 vol.
— *La poésie patriotique en France au moyen âge et dans les temps modernes.* 2 v.
LICHTENBERGER : *Etude sur les poésies lyriques de Gœthe;* 2e édition. 1 vol.
Ouvrage couronné par l'Académie française.
MÉZIÈRES (A.), de l'Académie française : *Pétrarque.* 1 vol.
— *Shakespeare, ses œuvres et ses critiques*; 5e édit. 1 vol.
— *Prédécesseurs et contemporains de Shakespeare;* 4e édition. 1 vol.
— *Contemporains et successeurs de Shakespeare.* 3e édition. 1 vol.
Ouvrages couronnés par l'Académie française.
— *Hors de France :* Italie, Espagne, Angleterre, Grèce moderne ; 2e éd. 1 vol.
— *Vie de Mirabeau.* 1 vol.
— *Gœthe*, les œuvres expliquées par la vie. 2 vol.
— *Morts et Vivants.* 1 vol.
MICHEL (Henri) : *Le quarantième fauteuil.* 1 vol.
PARIS (G.), de l'Académie française : *La poésie du moyen âge* (1re et 2e séries). 2 vol.
PELLISSIER : *Le mouvement littéraire au XIXe siècle;* 6e édit. 1 vol.
POMAIROLS (de) : *Lamartine.* 1 vol.
PRÉVOST-PARADOL : *Études sur les moralistes français*, 9e édition. 1 vol.
RICARDOU (A.): *La critique littéraire.* 1 vol.
RITTER (E.) : *La Famille et la jeunesse de J.-J. Rousseau.* 1 vol.
Ouvrage couronné par l'Académie française.
STAPFER (P.) : *Molière et Shakespeare.*
Ouvrage couronné par l'Académie française.
— *Des réputations littéraires.* 1 vol.
— *La famille et les amis de Montaigne.*
TAINE (H.) : *Histoire de la littérature anglaise;* 10e éd. 5 vol.
— *La Fontaine et ses fables;* 15e édit. 1 vol.
— *Essais de critique et d'histoire;* 8e édit.
— *Nouveaux Essais de critique et d'histoire;* 7e édit. 1 vol.
— *Derniers essais de critique et d'histoire.*
TEXTE (J.) : *J.-J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire.* 1 vol.
Ouvrage couronné par l'Académie française.

Coulommiers. — Imp. Paul Brodard. — 2-1902.

255
[illegible]


YB 54616
Brunetière
170625
v. 2
Digitized by Google

